# فہرست

## (حصہ اوّل)

### مضمون

| | | |
|---|---|---|
| بانی ''ادبِ لطیف'' چودھری برکت علی | ناصر زیدی | 13 |

### مضامین

| | | |
|---|---|---|
| منٹو کے افسانوں میں عورت! | ڈاکٹر وزیر آغا | 17 |
| ارضِ تمنا کا سفر | ڈاکٹر انور سدید | 31 |
| آبِ حیات کا انگریزی ترجمہ-ایک تجزیہ | ڈاکٹر تحسین فراقی | 41 |
| تنقیدی تشکیک کی جمالیات | احمد سہیل | 59 |
| ناولٹ کیا ہے؟ | ڈاکٹر ناصر بلوچ | 68 |
| تخلیقی عمل اور اس کی نوعیت و ماہیت | ڈاکٹر محمد خاں اشرف | 86 |
| ادب میں مزاحمتی رویے | افضل توصیف | 93 |
| عمر خیام......ایک سوال | ماہ طلعت زاہدی | 107 |
| متن، سیاق اور تناظر | ڈاکٹر ناصر عباس نیّر | 121 |
| جدید نظم کی نئی آوازیں | امجد طفیل | 147 |
| عزیز احمد کا مخزنِ شعریات | ابو سعادت جلیلی | 174 |

| | | |
|---|---|---|
| وزیر آغا اور ڈی کنسٹرکشن | عمران شاہد بھنڈر | 183 |
| صوتیات اور زبان کی ترکیبی اہمیت | قاسم یعقوب | 221 |
| سندھی ادب میں خرد افروزی کی روایت | جمال نقوی | 227 |
| حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء | سید احمد سعید ہمدانی | 232 |
| مہر گڑھ | ظہیر جاوید | 243 |
| اردو افسانے کے رجحانات کا مختصر جائزہ | طاہر نقوی | 249 |
| افسانہ: بحیثیت صنفِ ادب | ایم۔ خالد فیاض | 253 |
| جکڑی | رابعہ عرفان | 269 |

## غزلیں

| | |
|---|---|
| اسلم انصاری | 276 |
| صابر ظفر | 279 |
| خالد معین | 284 |
| اظہر جاوید | 287 |
| معین نظامی | 289 |
| شاہین عباس | 293 |
| انور سدید (نعتیہ) | 295 |
| غالب عرفان (نعتِ رسولؐ) | 297 |
| سیدہ حنا بابر علی | 298 |
| ناصر زیدی (نذرِ مومن) | 299 |
| ستیہ پال آنند (امریکہ) | 300 |

شعیب احمد 302
رخشندہ نوید 304
ابصار عبدالعلی 305
اختر رضا سلیمی 307
صفدر صدیق رضی 311
شبنم شکیل 312
خرم خرام صدیقی 313
دانیال طریر 315
رفعت ناہید 319
ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد 322
سیّد ڈر نجف زیبی 324
ڈاکٹر وحید قریشی 325
احمد عطا 326
ضیا شبنمی 327
آصف ثاقب 328
یاسر اقبال 329
اسرار حسین 330
آغا نثار 331
ظفر اقبال 333
شہزاد احمد 335
ناصر علی 337

| | | |
|---|---|---|
| محیط اسماعیل | | 339 |
| رسا چغتائی | | 340 |
| فاضل جمیلی | | 341 |
| جمیل یوسف | | 343 |

## افسانے

| | | |
|---|---|---|
| سینئر سٹیزن | الطاف فاطمہ | 345 |
| رزم بلا ڈم | سمیع آہوجا | 366 |
| خواب | رشید امجد | 381 |
| ہاری ہوئی جیت | منشا یاد | 384 |
| ستونت سنگھ کا کالا دن | یونس جاوید | 391 |
| آگ | محمود احمد قاضی | 421 |
| گنڈ کا محراب ساز | مرزا حامد بیگ | 431 |
| اگر آنکھ کھل گئی تو...... | خالد فتح محمد | 438 |
| جھاگ | طارق محمود | 443 |
| باڑھ | شمشاد احمد | 455 |
| اعلانوں بھرا شہر | سلیم آغا قزلباش | 463 |
| رنگولی | محمد عاصم بٹ | 468 |
| بوڑھی گنگا | طاہرہ اقبال | 474 |
| گم صم گفتگو | زیب اذکار حسین | 488 |
| فریدوں جنگل والا | ڈاکٹر انیق احمد (امریکہ) | 502 |
| ایک اور سیتا | نند کشور وکرم | 524 |

# بانی ''ادبِ لطیف'' چودھری برکت علی

### ناصر زیدی

ادب کی دنیا میں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے ہی مارچ 1935ء میں جاری ہونے والا ماہانہ ادبی جریدہ ''ادبِ لطیف'' اپنے منفرد معیار اور مدتِ اشاعت کے ساتھ اب ایک ادبی لیجنڈ بن چکا ہے۔ بہت سے رسائل و جرائد اسی شہر زندہ دلاں، شہر ادب و ثقافت، شہر علم و فن سے مختلف ادوار میں جاری ہوئے اور معدوم ہو گئے، مگر ''ادبِ لطیف'' واحد ادبی جریدہ ہے، جو ہنوز جاری ہے۔ یہ پون صدی یعنی 75 برس اپنی مسلسل اشاعت کے پورے کر چکا ہے اور لگتا ہے صدی بلکہ صدیاں پوری کرے گا......!

اس جریدے کے بانی ایک نیک نیت انسان چودھری برکت علی مرحوم تھے۔ وہ لاہور کی ایک معزز ارائیں فیملی سے تعلق رکھتے تھے، ابھی ''پالنے'' ہی میں تھے کہ ماں جیسی عظیم ہستی کی شفقت سے محروم ہو گئے تاہم والدِ گرامی چودھری محمد بخش نے شجرِ سایہ دار بن کر پرورش و پرداخت میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ چودھری برکت علی نے پرائمری تک کی ابتدائی تعلیم کارپوریشن کے ٹاٹ سکول میں حاصل کی۔ میٹرک کا امتحان اسلامیہ ہائی سکول بھاٹی گیٹ سے اچھے نمبروں سے پاس کیا اور پھر ایف۔ سی کالج لاہور میں داخل ہو گئے۔ ایف۔ اے کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور میں چلے گئے۔ زمانہ طالب علمی میں وہ ایک ذہین طالب علم ہونے کے ساتھ ساتھ فٹ بال اور ہاکی کے بہت نمایاں کھلاڑی بھی رہے...... گریجوایشن کے بعد ہسٹری میں ایم اے کی تیاری کر رہے تھے کہ انگریز سامراج کے خلاف عدم تعاون کی تحریک اور ''تحریکِ ترکِ موالات'' شروع ہوئی۔ رفتہ رفتہ ان تحریکوں نے خوب زور پکڑا اور یہ پورے ملک میں پھیل گئیں۔ چودھری برکت علی کے نہاں خانہ دل میں موجود جذبہ حریت نے، ان تحریکوں کا ساتھ دینے پر انہیں اکسایا تو وہ قوت کی پکار پر لبیک کہنے کے لئے خوشی خوشی آمادہ ہو گئے۔ انہوں نے ایم اے (ہسٹری) کا امتحان دیئے بغیر کالج چھوڑ دیا۔ یوں وہ ایم اے (ہسٹری) تو نہ کر سکے مگر تاریخ کا دھارا

بدلنے میں ممد و معاون ضرور بنے……!

چودھری برکت علی کی چشمِ بصیرت افروز نے دیکھا اور طبعِ حساس نے محسوس کیا کہ ہر طرح کے کاروبار پر ہندو سامراج کا غلبہ ہے اور مسلمان من حیث القوم قعرِ مذلت میں گرے ہوئے ہیں۔ اس حقیقت کا ادراک کرتے ہوئے انہوں نے پبلشنگ کے شعبے کو چنا کہ کاغذ، قلم حرف ولفظ ہی زندہ رہنے والی چیزیں ہیں اور چھپے ہوئے زندہ لفظوں سے قوموں کی تقدیریں بدلتی رہی ہیں اور بدل سکتی ہیں، چنانچہ 1929ء میں انہوں نے مشہورِ زمانہ "پنجاب بک ڈپو" قائم کیا اور اس بک ڈپو سے درسی کتب کی اشاعت کا سلسلہ شروع کیا۔ یوں وہ ہندو اور انگریز پبلشروں کے درمیان اس دور میں ایک بڑے مسلمان پبلشر کی حیثیت سے نمایاں ہوتے چلے گئے……ان کے حسنِ کارکردگی نے لکھنے، پڑھنے والے اساتذہ اور اہلِ علم کا ہالہ ان کے گرداگرد بنا ڈالا، اور وہ اچھی، معیاری، نصابی کتابیں چھاپنے لگے۔ انہوں نے اپنے کاروبار کو پورے برصغیر میں روشناس کرایا۔ کئی سال تک دل جمعی سے "پنجاب بک ڈپو" کو پھولنے، پھلنے کا موقع دینے، مقامِ بلند تک پہنچانے کے بعد ان کی طبعِ رسا نے "کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے" کے مصداق اپنی بات، اپنے خیالات اور ترقی پسندانہ نظریات کو عام کرنے کے لئے ایک ادبی جریدے کے اجراء کا منصوبہ بنایا۔ حکیم احمد شجاع نے ان کے منصوبے کو عملی طور پر مہمیز لگائی کہ جریدے کا نام "ادبِ لطیف" تجویز کر دیا اور پہلے مدیر کے طور پر اپنے بچوں کے اتالیق، ایک سکول ٹیچر، شاعر و ادیب طالب انصاری بدایونی کا تقرر کرا دیا۔ یوں مارچ 1935 میں طالب انصاری بدایونی کی ادارت میں "ادبِ لطیف" کا پہلا شمارہ 64 صفحات پر مشتمل منظرِ عام پر آیا……! مارچ، اپریل، مئی 1935ء کے تین شمارے ہی طالب انصاری کی ادارت میں چھپ سکے کیونکہ جون 1935 میں میرزا ادیب (بی اے آنرز) اس جریدے کے مدیر مقرر ہو گئے۔ طالب انصاری ان دنوں فلموں کے لئے گیت بھی لکھتے تھے، سکول میں ٹیچر بھی تھے اور پرائیویٹ طور پر ٹیوشن بھی پڑھاتے تھے۔ اتنی بہت سی مصروفیات میں وہ "ادبِ لطیف" کے لئے بھرپور انداز میں وقت نہ دے سکتے تھے، جبکہ میرزا ادیب کُل وقتی مدیر کے طور پر دستیاب ہو گئے تھے۔ یوں "ادبِ لطیف" کے بانی مدیر ہونے کا اعزاز پنجاب کے دل لاہور میں فانی بدایوانی کے شہر بدایوں کے ایک صاحبِ فن شاعر طالب انصاری کو حاصل ہے۔ میرزا طالب کا نمبر دوسرا ہے، جو لوگ انہیں اولیت دیتے ہوئے "ادبِ لطیف" کا پہلا مدیر قرار دیتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ دراصل پہلا مدیر ہی "ٹرینڈ سیٹر" ہوتا ہے، چنانچہ ابتدائی شماروں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شمارے سے جو معیار، بانی

ادارہ چودھری برکت علی کی رہنمائی میں مدیر اول نے قائم کیا اسی طرز پر میرزا ادیب اور ان کے بعد میں آنے والے مدیروں نے بھی معیار نہ صرف برقرار رکھا بلکہ آگے بڑھایا۔ اس ادبی لیجنڈ، عہد ساز جریدے کے نامور مدیران میں طالب انصاری بدایوانی کے علاوہ فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، فکر تونسوی، قتیل شفائی، عارف عبدالمتین، دوبار میرزا ادیب، انتظار حسین اور یہ خاکسار راقم الحروف ناصر زیدی شامل ہیں...... میرا دورِ ادارت 1966ء تا 1980ء تک طویل ترین دور ہے جبکہ میرزا ادیب تو دو قسطوں میں کُل دس بارہ سال مدیر رہے...... اور میرے بعد تو مدیران کی ایک لمبی لائن لگی رہی۔ ایک ہی شمارے میں اللہ جھوٹ نہ بلوائے، بطور مدیران آدھی آدھی درجن نام بھی دیکھنے کو ملے۔ صدیقہ بیگم، کشور ناہید اور ان کا چار کا ٹولہ۔ پھر صدیقہ بیگم کے ساتھ مسعود اشعر اور پھر ان کے ساتھ اظہر جاوید! اب چودھری برکت علی کی صاحبزادی صدیقہ بیگم مدیر ہیں اور بڑے عزم و استقلال کے ساتھ مختلف ادوار کے معروف سائز سے ہٹ کر چھوٹے کتابی سائز پر رسالے کو باقاعدگی سے شائع کر رہی ہیں۔ 75 سالہ نمبر ان کی مدیرانہ کاوشوں کا یقیناً نقطۂ عروج ہوگا......!

''ادبِ لطیف'' کا موجودہ کتابی سائز دراصل انتظار حسین کے فوری بعد آنے والے ایک مدیر قاسم محمود نے رائج کیا تھا۔ وہ کل چھ ماہ مدیر رہے اور اس عرصے میں ''ادبِ لطیف'' کا اصل قدیم اور معیاری حلیہ بگاڑ کے اسے صرف اور صرف افسانوں کے لئے مخصوص کر دیا کہ وہ خود بھی افسانہ نگار تھے۔ شاعری ''ادبِ لطیف'' کے اس ششماہی تاریک دور میں ممنوع رہی۔ چودھری برکت علی کے بڑے صاحبزادے افتخار علی چودھری کا ذکر نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ وہ پنجاب کے بک ڈپو کے مالک اور ''ادبِ لطیف'' کے مینجنگ ایڈیٹر تھے۔ انہوں نے کبھی ایڈیٹر کے کام میں مداخلت نہیں کی، یہی وجہ ہے کہ مجھے ان کے ساتھ خوشگوار انداز میں بطور ایڈیٹر مسلسل پندرہ سال گزارنے کا موقع ملا۔ وہ بہت خلیق، متواضع، ہنس مکھ اور ''پیر پرست'' انسان ہیں۔ میرے سید ہونے کے ناتے بھی وہ میری تکریم حد سے کچھ زیادہ ہی کرتے تھے...... ان کا دسترخوان ہمیشہ سے بہت وسیع تھا۔ ہم روزانہ ان کے دسترخوان کے ریزہ چیں رہے۔ ان کی ایرانی بیگم ہر بدھ کو گامے شاہ اور داتا دربار پر حاضری کے بعد پنجاب بک ڈپو اور دفتر ''ادبِ لطیف'' تشریف لاتیں تو کھیر کا ایک دیگچہ بھی ملازم ضرور ساتھ لاتا۔ یوں ہم نے مدتوں بہت کھیر کھائی جو کسی طرح بھی ٹیڑھی نہ تھی...... اس کھیر کی مٹھاس کا اثر اب تک ہماری شخصیت میں حلول کئے ہوئے ہے، جو ''حاسدین تیرہ باطن'' کے سوا ہر ایک مقرب خاص محسوس کر سکتا ہے۔

آج خصوصیت سے ذکر مقصود ہے، پنجاب بک ڈپو اور "ادبِ لطیف" کے بانی چودھری برکت علی کا لیکن بقول غالب:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

چنانچہ بر سبیل تذکرہ بہت سی دیگر متعلقہ باتیں بھی آ گئیں۔

پھر آتا ہوں اپنے اصل موضوع کی طرف......! چودھری برکت علی نے ہندوؤں کی اشاعتی اجارہ داری توڑنے کے ساتھ ساتھ بہت سے فلاحی، تعلیمی، اصلاحی اور رفاہی کام بھی کیے۔ انہوں نے مسلم ماڈل ہائی سکول کی بنیاد 1945ء میں ڈالی۔ یہ سکول نواں کوٹ لاہور میں قائم کیا گیا۔ 1947ء میں یہ ہنگاموں کی نذر ہو گیا تو قیامِ پاکستان کے بعد موجود بلڈنگ میں کچہری روڈ اور اردو بازار کے سنگم پر یہ سکول قائم کیا گیا۔ چودھری برکت علی تادمِ آخر (9،8۔ اگست 1952ء) بحیثیت جنرل مینیجر اس سکول میں فرائض انجام دیتے رہے۔ اس سکول کے علاوہ انہوں نے مزید سکول لاہور ہی میں قائم کیے۔ اسلامیہ ہائی سکول موہنی روڈ اور اسلامیہ ہائی سکول مصری شاہ۔ مسلم ماڈل ہائی سکول کے بنیادی صدر نور الٰہی تھے جبکہ جنرل سیکرٹری شیخ محمد اشرف اور فنانس سیکرٹری شیخ نیاز احمد تھے اور جنرل مینیجر چودھری برکت علی۔ اس تعلیمی مجلس کے اراکین نے سکول کو ایسے عمدہ، شفاف اور معیاری اصولوں پر چلایا کہ اب یہ سکول پاکستان کے بہترین سکولوں میں شمار ہوتا ہے...... چودھری برکت علی کے تیسرے نمبر کے چھوٹے صاحبزادے خالد چودھری نے چودھری اکیڈمی بنا کر پنجاب بک ڈپو کو بھی اس میں ضم کر لیا ہے۔ چودھری برکت علی کی صاحبزادی محترمہ صدیقہ بیگم جو ادب سے خصوصی لگاؤ رکھتی ہیں "ادبِ لطیف" کو بڑی محنت، لگن اور جانفشانی سے زندہ بلکہ تابندہ رکھے ہوئے ہیں۔ ان کے ساتھ حسبِ معمول چودھری برکت علی کے بڑے صاحبزادے چودھری افتخار علی مینجنگ ایڈیٹر ہیں اور دوسرے صاحبزادے ظفر علی چودھری بھی تعاون کر رہے ہیں۔ یوں چودھری برکت علی کا لگایا ہوا ادبی پودا تناور درخت بن کر پھول پھل رہا ہے:

اب جس کے جی میں آئے وہی پائے روشنی
میں نے تو دل جلا کے سرِ عام رکھ دیا

◆◆◆

# منٹو کے افسانوں میں عورت!

**ڈاکٹر وزیر آغا**

میرے بہتر نشتروں کا ذکر بہت سنا ہے مگر کتنے لوگ ان نشتروں کی نشاندہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں؟ بہت ممکن ہے کہ میرے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتر نشتروں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ یہی ایک بڑے تخلیق کار کا امتیازی وصف ہے کہ اسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اس کے تخلیقی لمس کے باعث ایک اپنی الگ شان رکھتا ہے اور اس میں سے کسی بھی حصہ کو مسترد کرنے سے پہلے سو بار سوچنا پڑتا ہے، منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے ہاں دو طرح کے افسانے ملتے ہیں...... ایک وہ جنہیں آپ اول درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اور اکثر لوگ اس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں۔ دوسرے وہ جنہیں آپ پہلی ہی قرات میں مسترد کر دیں اور لوگ اس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ دیکھ لیجئے کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں لامحالہ اس کے چند ہی افسانوں سے بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع ''عورت'' ہے۔ ''بیشتر'' اس لئے کہ اس کے ہاں ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اور ''نیا قانون'' ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اور تناظر زیادہ وسیع ہے۔ مگر ان افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے، اول درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدوخال دریافت کرنے کے لئے ان چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے۔ تاہم چونکہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے پس پشت ایک خاص ''عورت'' بطور پروٹو ٹایپ موجود ہے لہٰذا فن کے حوالے سے نہ سہی اس پروٹو ٹایپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ بھی

نتیجہ خیز ثابت ہوسکتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''پچنی'' کی پچنی، ''بھنگن'' کی بھنگن، ''سودا بیچنے والی'' کی سلمٰی، ''عشقیہ کہانی'' کی عذرا، ''بدصورتی'' کی حامدہ وغیرہ نام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر ان سب میں عورت کا وہ پروٹو ٹائپ (Proto Type) ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ پروٹو ٹائپ کیا ہے؟

منٹو نے اپنے افسانے ''کالی شلوار'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

> ''بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹڑیاں بچھی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹڑیاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں بالکل ان پٹڑیوں کی طرح ابھری رہتی تھیں...... کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔ جانے کہاں! پھر ایک ایسا وقت آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔''

یہ اقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل خدوخال کو پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ بنیادی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پلو تھام کر عمر بھر کے لئے رک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اس سے دھوکا کیا ہے۔ انجن نے اس سے اپنا پلو باندھنے کے بجائے اسے دھکا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا، رکنے کی خواہش کے باوجود رک نہیں پا رہی ہے۔ تاہم اس کے ہاں یہ خواب ہمہ وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکے کا زور ختم ہوگا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رک جائے گی۔

ہر چند مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کے محسوسات کو پیش کیا ہے اور بعد ازاں اپنے ایک مضمون میں اس تمثیل کی بنیاد پر ویشیاؤں کی زندگی کے عام پیٹرن کو بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اس نے اس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے اس رویے کو آئینہ کر دیا ہے جسے اس نے غیر ارادی طور پر دبا رکھا تھا۔ بات یہ ہے کہ جس دور میں منٹو اور عصمت چغتائی نے

جنس اور اس کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا وہ ہندوستان میں آزادیٔ نسواں کی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ چونکہ عورت کو صدیوں سے چادر اور چاردیواری میں محبوس رکھا گیا تھا اور وہ مرد کے تشدد کی زد میں بھی رہی تھی اس لئے اب نئی تعلیم اور ووٹ دینے کے حق کے زیرِ اثر اس کے ہاں مرد کے شانہ بہ شانہ کام کرنے یا کم سے کم مرد کے تشدد کا مقابلہ کرنے کی آرزو سر اٹھانے لگی تھی۔ عورت کے اس رویے کو عصمت چغتائی نے ”بغاوت“ کا نام دیا اور اپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک ایسی باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مرد کی عائد کردہ اخلاقیات کا (جو اصلاً Phallogocentrism کا نظام اخلاق تھا) منہ چڑانے پر پوری طرح مستعد تھی اور چونکہ مرد کی اخلاقیات کا زیادہ زور عورت کی ”پاکیزگی“ پر رہا ہے۔ اس لئے عصمت نے اس خاص میدان میں عورت کی بغاوت کو ابھار کر آزادیٔ نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چنانچہ عصمت کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے ”کالی روپ“ کی علم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ منٹو بھی شعوری سطح پر ایک ایسی ہی عورت کا گرویدہ ہے جو جاندار ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار سے) جو مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اور جو مرد کی تابع مہمل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون ”لذت سنگ“ میں منٹو نے اپنے اس موقف کو کھل کر یوں بیان کیا ہے:

> ”میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لئے ذرا برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔“

> ”چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔“

> ”چکلے کی رنڈی کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں...... میں ان سے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ

کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔”

دوسرے لفظوں میں عصمت کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی روپ میں دلچسپی رکھتا ہے اور اسی کو اپنے افسانوں میں ابھارنے کا متمنی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابل ذکر افسانوں میں جس عورت کا سراپا نمایاں ہوا ہے وہ صرف بالائی سطح پر ہی باغی روپ کا مظاہرہ کرتی ہے ورنہ اصلاً وہ اس بے دست و پا عورت ہی کا روپ ہے جسے انجن نے دھکا دے کر پٹڑی پر اکیلا چھوڑ دیا تھا۔ مگر مرد کے تشدد کے خلاف بغاوت کرنے کے بجائے وہ ہمہ وقت اس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اسے اپنے پلو سے باندھ کر لے جائے گا اور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اس کے ہر اشارے پر سر تسلیم خم کرتی رہے گی۔ کیا یہ ہندوستانی عورت کا وہی پتی پوجا والا روپ نہیں ہے جو اس برصغیر کی ثقافت میں ہزار ہا سال سے پروان چڑھتا رہا ہے اور جس کے باعث عورت کو اپنے پتی کے تشدد کا بار بار نشانہ بننا پڑا ہے؟ سوچنے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو ساختیہ ابھرا ہے وہ عصمت کے نسوانی کرداروں کے ساختیہ سے بالکل مختلف ہے۔ عصمت کے بیشتر نسوانی کردار اندر اور باہر سے باغی کردار ہیں جو “مرد سماج” میں ایک “متوازی ریاست” بنانے کی کوشش میں ہیں جب کہ منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندوستانی عورت کے ساختیہ کے مطابق ڈھل جانے کے آرزو مند ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار خود منٹو کی منشا اور مرضی کے مطابق نہیں ہیں بلکہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اپنے اصل کی طرف مڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ مرد کی عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے۔ ان افسانوں کی بالائی سطح یا ساخت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور پر اپنے پیش نظر رکھا ہے اور جس کے مطابق وہ اپنے نسوانی کرداروں کو ایک خاص انداز میں کارفرما دکھاتا ہے۔ وہ دکھانا یہ چاہتا ہے کہ مرد کی دنیا نے جو تمام ذرائع پر قابض ہے، عورت کو بھی ایک جنس یعنی Commodity کی صورت دے رکھی ہے اور اس لئے عورتوں کی وہ “منڈی” وجود میں آئی ہے جہاں عورت خریدی اور بیچی جا سکتی ہے، پھر جس طرح منڈی میں ہر شے ایک ہاتھ سے دوسرے اور پھر تیسرے میں پہنچتی ہے اور اس کا سفر جاری رہتا ہے بالکل اسی طرح عورت بھی دھکے کھاتی، بکتی چلی گئی ہے۔ منٹو اس صورتحال میں عورت کی صدائے بے آواز بن کر مرد

کی اخلاقیات کے خلاف احتجاج کرتا نظر آتا ہے۔ نیز وہ ایسی عورت کو پیش کرنے کا آرزومند ہے جو برصغیر کی عورت کے دائمی اوصاف یعنی پاکیزگی، مامتا، پتی پوجا اور وفاداری سے انحراف کر کے اور مرد کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرے۔ مثلاً یہی ایک بات لیجئے کہ اس برصغیر میں مرد ہمیشہ سے عورت کا کفیل رہا ہے۔ یا کم از کم وہ اس خوش فہمی میں مبتلا ضرور رہا ہے کہ اسی کی کمائی سے گھر کا وجود قائم ہے مرد کو اپنی اس خوش فہمی میں Phallogocentric جذبات کی تسکین کا موقعہ ملتا ہے اور عورت، مردانہ اخلاقیات کے تابع ہو کر، مرد کے اس اعلان کو برحق سمجھتی ہے۔ منٹو جب عورت کو خود کماتے یا خود کمانے کی آرزو کرتے دکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں کی بیشتر عورتیں اپنی کمائی پر زندہ رہنے کی کوشش کرتی دکھائی گئی ہیں۔ نیز مرد کے عائد کردہ نظام اخلاق سے، جو عورت سے وفاداری، پاکیزگی اور پتی پوجا کا طالب ہے منحرف ہو کر ایک ایسی آزاد مملکت کو وجود میں لانے کی کوشش کرتی ہیں جس میں ان کا اپنا سکہ چل سکے..... ایسا سکہ جو پدری نظام حیات کے سکے کی ضد ہو۔ سائمن دی بووار نے کہا تھا کہ جنس (Sex) ایک فطری عمل Natural Act ہے جب کہ Gender کی بنا پر "مرد عورت" کی تفریق ایک ثقافتی ترتیب (Cultural Construct) ہے۔ بالائی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر فائز کر کے اسے اس ثقافتی تفریق سے نجات دلانے کے متمنی ہیں جس کے مرد کو ایک جابر اور مطلق العنان ہستی کے روپ میں جبکہ عورت کو ایک مظلوم اور مفتوح پیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم کو منظر عام پر لاتا ہے تو بھی مرد کی دنیا کی تکذیب کرتا ہے تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قیدوبند سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر، ایک متوازی قوت کے طور پر متمکن کرتا ہے تو گویا مرد اور عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کر دیتا ہے اور یوں ضمناً عورت کی بغاوت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

مگر یہ تو منٹو کے افسانوں کی بالائی یا ظاہری ساخت ہوئی جو نہ صرف قاری کو پہلی ہی قرات میں نظر آ جاتی ہے بلکہ جو خود منٹو کے بھی پیش نظر تھی، مگر ان افسانوں کی ایک مخفی اور گہری ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھا ہے اس کا متن اپنے آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "جانکی" ہے جس کی مرکزی شخصیت جانکی عام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اختیار کر کے خود کمانا چاہتی ہے۔

پشاور میں اس کا تعلق عزیز سے تھا۔ بمبئی پہنچی تو سعید سے ہو گیا۔ آخر میں وہ نرائن سے وابستہ ہو گئی۔ وہی گاڑی والا قصہ جسے انجن دھکا دے کر چھوڑ جاتا ہے۔ دوسری طرف خود جانکی کو ازدواجی زندگی کی اخلاقیات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بلا جھجک ہر اس شخص سے جنسی رشتے میں بندھ جاتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اور اس ضمن میں اسے ضمیر کا کوئی جبر کا بھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانہ میں جانکی کو ایک ایسی عورت کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو مردوں کی دنیا میں داخل ہو کر مردانہ صفات کو اپنانا چاہتی ہے یعنی اپنے قدموں پر کھڑا ہونے کی خواہش، جنسی آزادی کا حصول، سگریٹ نوشی اور پھر مردوں کی طرح زور سے دھواں باہر نکالنے کا انداز وغیرہ لیکن متن میں ایک مختلف صورت حال ابھر کر جانکی کے اس نقاب کو پرزے پرزے کر دیتی ہے جو افسانہ نگار اور اس کی پیش کردہ کہانی نے اسے پہنا رکھا ہے مثلاً عزیز سے اس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یوں ہے:

> ''شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جانکی، عزیز کے متعلق جو اتنا فکر مند رہتی ہے محض بکواس ہے بناوٹ ہے لیکن آہستہ آہستہ میں نے اس کی بے تکلف باتوں سے محسوس کیا کہ اسے حقیقتاً عزیز کا خیال ہے۔ اس کا جب بھی خط آیا جانکی پڑھ کر ضرور روئی۔''

عزیز کے بعد جب سعید سے اس کے تعلقات استوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اسی پرخلوص اور والہانہ انداز میں پیش آتی ہے جس سے عزیز کے ساتھ پیش آئی تھی۔ اس تعلق کی نوعیت ایک آزاد منش، باغی یا بدمعاش عورت ایسی نہیں بلکہ ایک وفادار بیوی کی سی ہے۔ چنانچہ وہ جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی اسی طرح سعید کے سلسلے میں بھی کرنے لگتی ہے۔ بقول نرائن صبح اٹھ کر اس خرذات کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ اس کے دانت صاف کراتی ہے، کپڑے پہناتی ہے۔ ناشتہ کراتی ہے وغیرہ اور جب اسٹوڈیو میں ملتی ہے تو صرف سعید کی باتیں کرتی ہے۔ سعید صاحب بڑے اچھے آدمی ہیں۔ سعید صاحب بہت اچھا گاتے ہیں، سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے۔ سعید صاحب کا پل اوور تیار ہو گیا ہے، سعید صاحب کے لئے پشاور سے پوٹھوہار سینڈل منگائی ہے۔ اس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے اپنے تعلقات کے باوصف وہ عزیز سے اسی محبت اور وفاداری کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پشاور میں کرتی تھی۔ بقول افسانہ نگار صبح اٹھا تو کمرے میں دھواں جمع

تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جانکی کاغذ جلا جلا کر عزیز کے غسل کے لئے پانی گرم کر رہی تھی آنکھوں سے پانی بہہ رہا تھا۔ مجھے دیکھ کر مسکرائی اور انگیٹھی میں پھونکیں مارتے ہوئے کہنے لگی ”عزیز صاحب ٹھنڈے پانی سے نہائیں تو انہیں زکام ہو جاتا ہے۔ میں نہیں تھی پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور رہتے بھی کیوں نہیں جب دوا پینی ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ نے دیکھا نہیں کتنے دبلے ہو گئے ہیں۔“

اس کے بعد جب اسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اس کا منتظر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اور ناراضگی کے باوجود بمبئی روانہ ہو جاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اس سے سچ مچ ناراض ہو جاتا ہے کیونکہ مرد عورت پر بلا شرکت غیرے قابض رہنا چاہتا ہے۔ سو وہ چلا جاتا ہے۔ جانکی جب دوبارہ بمبئی پہنچتی ہے تو سعید اس کے ساتھ بدسلوکی کرتا ہے اور اسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد نرائن اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اس کا علاج کرتا ہے اور اس کی زندگی بچاتا ہے۔ آخر میں وہ نرائن سے بھی اسی طرح الگ ہو جاتی ہے جیسے سعید اور عزیز سے ہوئی تھی۔

بالائی سطح پر یہ افسانہ منٹو کے نظریے اور موقف کے عین مطابق ہے۔ یعنی اس میں عورت محض ایک مرد سے عمر بھر کے وابستہ ہونے کے نظام اخلاق سے انحراف کرتی ہے۔ اگر مرد ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر سکتا ہے تو عورت کیوں نہیں کر سکتی؟ علاوہ ازیں وہ مرد کی طرح خود کفیل بھی ہونا چاہتی ہے۔ اس کا ایک خاص انداز میں سگریٹ پینا بھی مرد کے تتبع میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایسی ہی عورت سے ہمدردی ہے جو مرد کے تابع مہمل نہ ہو اور مظلومیت کی تصویر نظر نہ آئے۔ مگر دیکھنے کی بات ہے کہ خود اس افسانے نے منٹو کے موقف اور نظریے سے آزاد ہو کر کس طرح اپنے ہی متن کو Deconstruct کر دیا ہے! چنانچہ ایک متوازی قوت کے بجائے اس برصغیر کی اس عورت کا روپ اختیار کرتی ہے جو بیک وقت ایک ماں، داسی اور وفادار بیوی کا روپ ہے۔ عزیز، سعید اور نرائن، تینوں سے اس کے تعلقات میں خلوص، وفاداری بلکہ ماتا تک کا اظہار ہوا ہے۔ تینوں نے اپنے اپنے انداز میں اسے حسد، تشدد اور توہین کا ہدف بنایا ہے مگر وہ تینوں سے ایک سی وفا، محبت اور خلوص کے ساتھ وابستہ رہی ہے۔ بحیثیت مجموعی جانکی اس گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اس انجن کے پلو سے بندھ جانا چاہتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے لیکن انجن کا کام تو دھکا دے کر گاڑی کو اکیلا چھوڑ دینا ہے۔ لہٰذا جانکی دست بدست منتقل ہوتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو نے عورت کی بغاوت کو پیش کرنے کے بجائے اس کی ماتا، وفا اور مظلومیت کو

پیش کر دیا ہے اور ایسا اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیونکہ بقول منٹو اسے ایسی گھریلو، منفعل، سدا پسنے والی پتی پوجا کی علم بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور وہ ان کی کہانی لکھنے کو ناپسند کرتا ہے۔

جانکی کا دوسرا روپ زینت ہے جو منٹو کے افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' میں ابھری ہے۔ ویسے دونوں افسانوں میں مرکزی ''مرد کردار'' کے معاملے میں بھی کسی حد تک مماثلت موجود ہے۔ ''جانکی'' کا عزیز جس طرح جانکی کو فلم سٹار بنانے کے لئے پونا بھیجتا ہے اسی طرح بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے پلو سے باندھنے کے لئے بمبئی لے آتا ہے۔ گویا دونوں اپنی اپنی معشوقہ کے مستقبل کو سنوارنے کا جتن کرتے ہیں مگر دونوں اسے اپنانے سے گریزاں بھی ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اس انجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے...... اس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جانکی سے لگاؤ سطحی ہے جبکہ گوپی ناتھ زینت کو دل و جان سے چاہتا ہے مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جانکی نرائن کے اور زینت غلام حسین کے پلو سے بندھ جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خود غرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جانکی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جب کہ افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اس کی بے غرضی کی بناء پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے مگر ذرا غور کریں تو بابو گوپی ناتھ کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے کیونکہ اگر اسے زینت کا پلو کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اس کار خیر کے لئے اس نے خود کو کیوں پیش نہ کر دیا جبکہ زینت کو کوئی اعتراض بھی نہ ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ ''جانکی'' میں جانکی مرکزی کردار ہے اسی طرح افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' میں زینت مرکزی کردار ہے نہ کہ بابو گوپی ناتھ! یہ عورت یعنی زینت بظاہر منٹو کے اس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ اسے مرد کی عائد کردہ جنسی اخلاقیات سے کوئی علاقہ نہیں۔ وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مرد کو اپنا سکتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج بھی نہیں۔ جب چاہے اپنے قدموں پر خود کھڑا ہو سکتی ہے، وغیرہ۔ مگر بباطن وہ اس برصغیر کی ایک ''گائے'' ہے جسے جدھر چاہیں ہانک دیں یا منٹوی تمثیل کے مطابق وہ گاڑی کا ڈبہ ہے جو انجن کے دھکے کھاتا بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ انفعالی رویہ زینت کے کردار کا امتیازی وصف ہے چنانچہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اس مرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف اسے اچھال دیا جاتا ہے...... اس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اسے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اپنا لے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اوقات یہ خیال بھی آتا ہے کہ کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی ''ازدواجی زندگی کی آرزو'' کا ایک علامتی روپ تو نہیں ہے؟ بہر حال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ

جانکی کی طرح زینت بھی ایک عاشق کی نہیں بلکہ ایک شوہر کی تلاش میں ہے جس کے پلو سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جانکی کے بارے میں تو وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا نرائن نے اسے واقعتاً اپنا لیا تھا (گو نرائن کے کھرا پن سے اس بات کی توقع بندھتی ہے) مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ اسے غلام حسین نے بیوی بنا کر اس کے ''شوہر کی تلاش'' کے جذبے کو پایہ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھئے تو منٹو کا موقف کہ اسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مرد کی اخلاقیات، اس کی فرمانروائی اور تشدد کے خلاف بغاوت کریں یا کم از کم صدائے احتجاج بلند کریں، زینت کی پیشکش کے معاملے میں کم زور پڑ جاتا ہے۔ اپنے موقف کے احترام میں منٹو پر لازم تھا کہ وہ زینت کو ایک باغی، آزاد منش، اپنی مرضی سے اپنا مستقبل تراشنے والی ایک عورت کے روپ میں پیش کرتا مگر جب اس نے زینت کو پیش کیا تو اس کے اندر سے وہی ہزاروں برس پرانی پتی پوجا والی عورت کا روپ ابھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر منٹو کے نسوانی کردار اندر سے منفعل، تابع فرمان اور نارمل ازدواجی زندگی بسر کرنے کی آرزو میں سرشار ہیں تو پھر کیا ''ٹھنڈا گوشت'' کی کلونت کور کی جنسی فعالیت کا بھرپور مظاہرہ مستثنیات کے تحت شمار نہ ہوگا؟...... جی ہاں! ایک سطح پر ایسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونت کور کے ہاں ضبط و امتناع کا فقدان، بے باکی، مرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا انداز اور گفتگو کا پیشہ ورانہ سستا لہجہ...... یہ سب طوائف کے مخصوص کردار کو یا کم از کم برصغیر کی مثالی عورت کی سطح سے ہٹے ہوئے کردار ہی کو پیش کرتے ہیں مگر ایک تو کلونت کور کا ایشر سنگھ پر بلا شرکت غیرے قابض رہنے کا انداز پتی پوجا ہی کے تحت شمار ہوگا اور کلونت کور کا اس سلسلے میں ایشر سنگھ پر قاتلانہ حملہ اس کے حقِ ملکیت کا شدید مظاہرہ قرار پائے گا (جبکہ بحیثیت طوائف اس کے لئے ایشر سنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اور دوسرے اس افسانہ میں کلونت کور مرکزی شخصیت نہیں۔ اس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام، بے چہرہ ''سندر لڑکی'' ہے جو اس برصغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اس سندر لڑکی کو مرد کے بہیمانہ سلوک نے ''ٹھنڈا گوشت'' بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اس لڑکی نے اپنے اوپر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ایک لوتھڑا بھی تو بنا دیا ہے۔ افسانے میں کلونت کور کا ایشر سنگھ کو مار کر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا اتنا اہم نہیں ہے جتنا سندر لڑکی کا اسے نفسیاتی طور پر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا۔ چنانچہ افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدد سے نہیں بلکہ سندر لڑکی کی مظلومیت سے

عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اس افسانے میں بھی جو اس کی عام روش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے۔ منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

کلونت کور کی طرح ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی شاہینہ (جس نے اپنا نام ہلاکت بتایا ہے) ایک فعال اور کر گزرنے والی عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' میں کلونت کور نے ایشر سنگھ کو مار دیا تھا جب کہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں شاہینہ نے نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ کلونت کی طرح وہ بھی یہ کام اپنے مرد پر بلا شرکت غیرے قابض رہنے کے لئے کرتی ہے۔ مگر اس افسانے کی اصل شخصیت نواب ہے جو ہیبت خان پر اپنا سارا وجود نثار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے، یعنی ہر چند کہ وہ طوائف کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے تاہم جانکی اور زینت کی طرح اس کے اندر کی پتی پوجا والی عورت سدا زندہ رہتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل، فعال اور متشدد عورت ابھری ہے وہ دراصل مرد کے کردار ہی کی توسیع ہے اور مرد ہی کی طرح ایذا رسانی کے جذبے سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں وہ ایشر سنگھ کا خون بہاتی ہے جب کہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہانڈی میں پکانا چاہتی ہے۔ دوسری طرف خود ایشر سنگھ نے بھی سندر لڑکی کو تشدد کا نشانہ بنا کر ختم کیا ہے۔ اسی طرح ''کھول دو'' میں بھی ایک خون میں لت پت لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جو مردوں کے جنسی تشدد کا نشانہ بنی ہے۔ کچھ یہی حال منٹو کے افسانے ''قیمے کے بجائے بوٹیاں'' کا ہے جس میں عورت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اسے دیگچیوں میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر ''پڑھیے کلمہ'' کی رکما بائی ہے جو گردھاری کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دوسرے افسانوں مثلاً ''دھواں'' میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے کولہوں کو دباتا ہے اسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا خیال آتا ہے اور موزیل میں ترلوچن کو موزیل کے ہونٹوں پر لپ سٹک باسی گوشت کی طرح نظر آتی ہے اور جب وہ مسکراتی ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے جیسے جھٹکے کی دکان پر قصائی نے چھری سے موٹی رگ کے گوشت کو دو ٹکڑے کر دیے ہیں …… یوں لگتا ہے جیسے منٹو طبعی موت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی ہے، کیوں؟ کیا یہ فلمی دنیا کا اثر ہے یا اس میں کوئی نفسیاتی پیچ ہے جو خود افسانہ نگار کے ہاں ایذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے؟ کوئی چاہے تو اس زاویے سے بھی منٹو کے افسانوں کا جائزہ لے سکتا ہے۔

اوپر "موزیل" کا ذکر ہوا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی ایک ایسی عورت کو پیش کرتا ہے جو بالائی سطح پر ایک لاابالی، جنسی طور پر آزاد عورت نیز مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کی حیثیت میں ابھرتی ہے مگر جس کے وجود میں "ٹوٹ کر محبت کرنے والی" ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لئے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ "موزیل" میں اس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کرپال کور کو بچانے کے لئے ایسا ہی کیا ہے ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈکنس کے ناول "اے ٹیل آف ٹو سٹیز" کی یاد دلاتا ہے۔ وہاں ایک شخص نے اپنے دوست کی بیوی کی خاطر (جس سے اسے بے پناہ محبت تھی) اپنی جان دے دی تھی جب کہ افسانہ "موزیل" میں ایک محبت کرنے والی عورت اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کو بچانے کے لئے ایسا ہی کرتی ہے۔ چارلس ڈکنس کے ناول میں سڈنی کارٹن نے اپنے دوست کو بیہوش کر کے اسے اپنے کپڑے پہنا دیئے تھے تاکہ جیل والے اسے سڈنی کارٹن سمجھیں اور "موزیل" میں موزیل کرپال کور کو اپنا لباس پہنا دیتی ہے تاکہ وہ مشتعل ہجوم سے محفوظ رہ سکے۔ دونوں نے اپنے اپنے محبوب کے لئے جان کی قربانی دی ہے۔ مگر یہ تو ایک الگ موضوع ہے۔ موزیل کے حوالے سے مجھے محض یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی ایک آزاد منش نسوانی کردار کے اندر وہی پتی پوجا والی عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "سوکن" تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے۔

اسی سلسلے کا ایک نہایت اہم افسانہ "ہتک" ہے جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ سمجھتا ہوں۔ منٹو نے اس افسانے کا مرکزی کردار سوگندھی ہے جو زینت اور جانکی سے کہیں زیادہ ایک ایسی فضا میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید وفروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیسوا ہے اور اس اعتبار سے وہ بے نام اور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خودداری اور عزت نفس سے بھی لاتعلق ہے (نام اور چہرہ تو محض نقاب ہیں جو اس نے پہن رکھے ہیں) ایسا ہونا بھی چاہئے تھا کیوں کہ نام، چہرہ، عزت اور رشتے...... یہ سب تو سماج کی دین ہیں مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کر نیچے بدرو میں گرا دے تو اس کا سماجی تشخص کہاں باقی رہ سکتا ہے؟...... اس سب کے باوجود سوگندھی کے اندر کی عورت مری نہیں ہے۔ اس نے باہر کی زندگی میں بھی اپنے لئے مصنوعی رشتوں کی ایک دنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اس کا تعلق ہے۔ اس تعلق میں خودداری کی آخری رمق کو برقرار رکھنے کی کوشش

صاف نظر آتی ہے کیونکہ کم از کم مادھو نامی ایک شخص ایسا ضرور ہے جسے وہ محبت کے علاوہ کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دنیا کے معاملے میں تو وہ محض ایک ''دست طلب'' کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اس کی ہتک کی جاتی ہے اور ہتک بھی ایسی جس سے اس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے تو اس کے اندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر منظر عام پر آ جاتی ہے۔ یہ عورت اصلاً ایک گھائل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اس کا وہ ''عورت پن'' ہے جسے بے دردی کے ساتھ پاؤں تلے روندا گیا ہے۔ چنانچہ پہلے تو اس کے اندر خود ترحمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ ''تارے سندر ہیں پر تو کتنی بھونڈی ہے۔ کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کو پھٹکارا گیا ہے۔'' اس کے بعد سوگندھی کے اندر سے غصے اور انتقام کا لاوا پھوٹ بہتا ہے اور وہ صحیح معنوں میں ''کالی'' کا روپ دھار لیتی ہے۔ اب وہ ہر شے کو توڑ پھوڑ دینا چاہتی ہے حتیٰ کہ ان مصنوعی رشتوں کو بھی جو اس نے باہر دنیا سے قائم کر رکھے ہیں۔ اس کا دیوار سے اپنے آشناؤں کی تصویریں اتار اتار کر نیچے گلی میں پھینکنا کچھ اس وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اتار کر ننگی ہو رہی ہو۔ آخر میں جب وہ مادھو کی تصویر بھی اتار کر پھینک دیتی ہے تو گویا بالکل ''ننگی'' ہو جاتی ہے۔ یہ ننگا ہونا عورت کی جملہ حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادف ہے۔ تب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کوٹھڑی سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا انتقام بھی لیتی ہے) اس عمل میں اس کا خارش زدہ کتا بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان ہے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اور بھونک بھونک کر اپنے وجود کا احساس دلا رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اندر سے پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔ منٹو کے الفاظ ہیں:

> ''اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا...... ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا، اسے ایسے لگا کہ ہر شے خالی ہے...... جیسے مسافروں سے لدی ہوئی گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کی شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔''

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زندگی میں نمودار ہو گیا ہے مگر بباطن یہ عدم موجودگی یا Absence اس شدید طلب کو برہنہ کر رہی ہے جو تمام عرصہ سوگندھی کے اندر، عورت کی حیثیت میں زندہ رہنے کے لئے، موجود رہی مگر سوگندھی نے تو خود ہی تمام رشتے ناتے توڑ ڈالے ہیں۔ اب وہ کیا

کرے؟ اس بحرانی صورت حال میں اس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین چہرہ ابھرتا ہے یعنی ”ماِمتا“ اور وہ اسے اپنے قریب ترین ذی روح پر خرچ کر دیتی ہے۔ قریب ترین ذی روح اس کا خارش زدہ کتا ہے جسے وہ گود میں اٹھا لیتی ہے اور پھر چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں یوں لٹا لیتی ہے جیسے وہ اس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اثبات کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں بھی نسوانی کردار کے اندر سے عورت نمودار ہوتی ہے۔ وہ کبھی تو مجسم مامتا ہے کبھی پجارن اور کبھی ستی ساوتری مثلاً اس کے افسانے ”نکی“ کی مرکزی شخصیت ”زبان چلانے“ کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے (جو ایک طرح سے جسم بیچنے والی بات ہوئی) تاہم اندر سے ”نکی“ مجسم مامتا ہے جو اپنی بیٹی کے مستقبل کے لئے یہ دھندا کرتی ہے وہ خود ایک مظلوم عورت ہے جس پر اس کے خاوند نے بڑے ظلم ڈھائے ہیں۔ منٹو کے الفاظ میں:

> ”نکی سے اس کے شوہر گام کو اگر کوئی دلچسپی تھی تو صرف اتنی کہ وہ اس کو مار پیٹ سکتا تھا۔ طبیعت میں آئے تو کچھ عرصہ کے لئے گھر سے نکال دیتا تھا۔ اس کے علاوہ نکی سے اس کو کوئی سروکار نہ تھا۔“

جواباً نکی ایک بدمزاج عورت کے روپ میں ابھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ اصلاً وہ صرف ”ماں“ ہے اور آخر آخر میں اپنے اسی روپ کا منظر دکھاتی ہے۔ منٹو کے دوسرے افسانوں میں بھی یہی انداز ابھرا ہے۔ افسانہ ”شاردا“ میں جب شاردا طوائف کے روپ کو تج کر ایک بیوی کے روپ میں ابھر آتی ہے تو نذیر کے ہاں Male Chauvinism کو کروٹ ملتی ہے اور وہ اسے اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں اس برصغیر کے مرد کے صدیوں پرانے رویے کو سامنے لایا گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی، نذیر کے لئے اس میں کشش تھی مگر جب وہ ایک بیاہتا عورت کے روپ میں ابھر آئی تو ”عورت“ کے لئے نذیر کے نسلی تشدد کے جذبات بھی مشتعل ہو گئے...... طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے ”مس مالا“ کا بھی موضوع ہے۔ مس مالا کے بارے میں بھلساوے کہتا ہے:

> ”ہم اس کو اتنا وقت چومتے رہے۔ جب بولا آؤ تو سالی کہنے لگی۔ ”تم ہمارا بھائی ہے، ہم نے کسی سے شادی کر لیا ہے“ اور باہر نکل گئی کہ وہ سالا گھر میں آ گیا ہوگا۔“

اسی طرح منٹو کے افسانے ''جاؤ، حنیف جاؤ!'' کی سحری معصومیت اور پاکیزگی کی تصویر ہے اور ''ممی'' کی مس سٹیلا جیکسن ماستا کی علم بردار ہے۔ دونوں مرد اور مرد کے معاشرے کے تشدد کا نشانہ بنی ہیں...... ان سب افسانوں میں (کم یا زیادہ) مرد کا متشددرویہ اور اس کے مقابلے میں عورت کی مظلومیت یا انفعالیت کا منظر نامہ ہی ابھر کر سامنے آیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار ''دوہری ساخت'' کی اساس پر استوار ہیں، یعنی اس ساخت پر جس کی خارجی سطح، داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جب کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطحوں پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کر دے۔ یہ کردار پیاز کی طرح ہیں کہ ہر پرت کے اترنے پر ان کا بنیادی باغیانہ رویہ زیادہ شوخ، زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ عصمت کے ہاں کثیر المعنویت کا مظاہرہ معانی کے تضاد پر منتج نہیں ہوا بلکہ ایک ہی بنیادی رویہ پرت در پرت پیش ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار آغاز سے انجام تک اور خارجی کے علاوہ داخلی سطحوں پر بغاوت ہی کے علمبردار دکھائی دیتے ہیں۔ بنیادی طور پر یک زمانی یعنی Synchronic رویہ ہے دوسری طرف منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں اور یوں ایک سطح کے عقب سے ویسی ہی ایک نئی سطح کو نہیں ابھارتے (جیسے رولاں بارت کے پیاز کی تمثیل میں) بلکہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی Diachronic رویے کے علمبردار ہیں۔ منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں چھپی بیٹھی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کئے ہیں جو محض جنسی سطح کی بغاوت کو پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے) بلکہ (آزادی نسواں کی رو سے متاثر ہو کر) مرد کی مطلق العنانی، اس کا متشددرویہ، اس کا تحرک اور آزادہ روی کے میلان کا تتبع کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں تاہم ان سب متنوع نسوانی کرداروں کے اندر سے بالآخر برصغیر کی دیسی ستی ساوتری، معصوم، مظلوم، ماستا کی خوشبو میں تر بتر، پتی پوجا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منش، باغی اور کر گزرنے والی اس عورت کی ضد ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں نمایاں Highlight کرنا چاہتا تھا۔

◆ ◆ ◆

# ارض تمنا کا سفر

## ڈاکٹر انور سدید

میں نے اپنی زندگی کے بہت سے سال غلام الثقلین نقوی کے قرب و جوار میں بسر کیے ہیں لیکن ان کی مزاج شناسی میں میری زیادہ معاونت ان کے افسانوں کی کتابوں...... ''شفق کے سائے''۔ ''بند گلی''۔ ''لمحے کی دیوار'' ''نغمہ اور آگ'' اور ناول ''میرا گاؤں'' نے کی ہے، میں نے ان کی نجیب الطرفین شرافت اور ان کی شخصیت کے منفرد گوشوں کو ان کے مختلف کرداروں سے تلاش کیا ہے جن کے اعمال و افعال ان کی تخلیقات میں ہمارے سامنے آتے اور خیر و شر کی آویزش کے دوران نقوی صاحب کے مزاج کی نشان دہی کر دیتے ہیں۔

دیہات نقوی صاحب کے ناول اور افسانوں کا عقبی دیار ہے۔ قدروں کا تحفظ اور روایت کی پاسداری ان کے اسلوبِ حیات کے قیمتی عناصر ہیں اور مجھے یہ سب سیالکوٹ کے ایک نواحی گاؤں بھرتھ کی فضا نظر آتے ہیں جو نقوی صاحب کا زادِ بوم ہے۔ انہوں نے اس گاؤں سے نکل کر روشنیوں کے ایک شہرِ بے مثال میں زندگی کا طویل حصہ گزارا لیکن انہوں نے اپنی دیہاتی وضع، فطری سادگی اور خرقہ پوشی کو قائم رکھا اور نفسِ مطمئنہ کو چکا چوند روشنی کی زد میں نہ آنے دیا۔ ان کے ہاں حقیقت پر ملمع چڑھانے اور بدصورت کو خوش نظر بنانے کا مقبول عام رویہ موجود نہیں۔ اس کے برعکس وہ آسمان کی طرف دستِ دعا اٹھا کر دیکھتے ہیں لیکن ناتہ زمین کے ساتھ قائم رکھتے ہیں اور اس کے باطن سے نئے نئے رنگوں کے پھول اگاتے چلے جاتے ہیں۔ ان پھولوں کی پتیاں سورج کی کرنوں اور ہوا کی لہروں سے ہم کلام ہوتی ہیں تو ان سے جرسِ غنچہ کی صدا بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے افسانوں میں بھی انسانی روح آزاد نظر آتی ہے لیکن اس کا مسکن جسم ہے چنانچہ وہ زندگی کی ضرورتوں سے انکار نہیں کرتے بلکہ اس لمحے کو عبور کرنے کی کوشش

کرتے ہیں جوان کے سامنے اکثر اوقات دیوار کی طرح کھڑا ہو جاتا ہے۔

میں نے ان کا سفرنامہ ''ارضِ تمنا'' پڑھا تو مجھے یہ احساس نہیں ہوا کہ میں کوئی انوکھی چیز پڑھ رہا ہوں۔ بلکہ مجھے یوں محسوس ہوا کہ میں اور نقوی صاحب اس خواب کا تعاقب کر رہے ہیں جو ہمارے داخل کے روحانی خطوں میں ہماری پیدائش کے وقت کلمہ طیبہ کی صورت میں داخل کر دیا گیا تھا۔ میں دنیا داری کے جھمیلوں میں الجھ کر اس خواب سے بچھڑ گیا اور اب تک کفِ افسوس مل رہا ہوں۔ نقوی صاحب عمر بھر اس خواب کی تعبیر تلاش کرنے میں سرگرداں رہے۔ اور اس کی تلاش میں ''ارضِ تمنا'' کا سفر اختیار کیا۔ اس خواب کو میں نے ان کے افسانے ''وہ'' میں مجسم ہوتے ہوئے دیکھا تھا۔ لیکن اس افسانے میں نقوی صاحب مادے کے بوجھ تلے دب گئے تھے۔ چنانچہ انہوں نے مادے کو سرابِ نظر قرار دینے کے لیے کرداروں کو ہیولوں کی صورت دے دی۔ اس خواب کی روحانی صورت مجھے ان کے افسانے ''سبز پوش'' میں زیادہ واضح دکھائی دی۔ یہ افسانہ انہوں نے ۱۹۶۵ کی جنگ کے بعد لکھا تھا۔ نقوی صاحب نے کمال خوبی سے اس جنگ کو مسلمانوں کی تاریخ سے مربوط کر دیا تھا۔ افسانہ پڑھ کر مجھے محسوس ہوا کہ ان کے سانسوں میں ان کے روحانی وطن کی مہک شامل ہو گئی ہے اور قلب و نظر کی پاکیزگی کے لیے وہ کسی وقت بھی سفرِ سعادت اختیار کر سکتے ہیں۔

غلام الثقلین نقوی کا سفرنامہ ''ارضِ تمنا'' مادی وطن سے روحانی وطن کے سفر کی ایک ایسی روداد ہے جسے انہوں نے خواب کی طرح دیکھا اور شعور کی آنکھ سے اس سفر کی تعبیریں دریافت کرنے کی کوشش کی۔ وہ جب اپنے مادی وطن پاکستان میں تھے تو ایک مصرعہ ان کے وردِ زبان رہتا تھا۔

''میرے مولا بلا لو مدینے مجھے''

انہیں راجندر سنگھ بیدی کا یہ قول بھی یاد تھا کہ ''مسلمان کا جسم تو ہندوستان میں ہے لیکن دل مدینے میں''۔ نقوی صاحب نے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا بلکہ گورنمنٹ کالج لاہور کی پروفیسری سے ریٹائر ہوئے تو اس مصرعے کا ورد زیادہ کر دیا اور خدا کا کرنا یوں ہوا کہ ان کا نصیب جاگ اٹھا۔ مدینے والی سرکار نے انہیں اپنے پاس بلانے کے لئے پہلے ان کے بیٹے صغیر عباس کو مکے میں ملازمت عطا کی اور پھر بیٹے نے باپ کو اور ماں کو عمرے کی غرض سے ''ارضِ تمنا'' پر بلا لیا لیکن اس میں مولا کی مرضی شامل نہ ہوتی تو یہ مرحلہ کیونکر طے ہوتا جبکہ ثقلین نقوی صاحب اپنی عمر کا ساٹھواں سال عبور کر چکے تھے اور سفر کا نام سن کر

ہی ان پر وحشت طاری ہو جاتی تھی۔

غلام الثقلین نقوی کا یہ سفرنامہ اس حقیقت کا مظہر ہے کہ عقیدت سچی اور طلب صادق ہو تو جذبِ دل تمام مشکل مراحل طے کروا دیتا ہے چنانچہ طبیعت کی علالت اور جسم کی نقاہت کے باوجود انہوں نے عمرے کے لئے ارضِ مقدس کا سفر کیا اور اب ہمیں یہ سفرنامہ عنایت کر کے خود ہمیں حیرت زدہ کر دیا ہے۔

سفرنامہ ''ارضِ تمنا'' پڑھ کر تو احساس ہوتا ہے کہ جذب و استغراق کی کیفیت میں انہوں نے اپنے ایمانی شعور کو قائم رکھا اور وجد و حال کی بے خودی میں اپنی محبت کی سچائی کو سہارا بنایا اور اپنی ذات سے باہر نکل کر ہیولے کی صورت اختیار کی تو واپس شعور کی دنیا میں بھی آئے۔ بے شک یہ تجربہ ان کے لوحِ دل پر بھی کندہ ہوا ہوگا لیکن اس سفرنامے میں انہوں نے جمالیاتی انداز میں اس کی بازیافت اس خوبی سے کی ہے کہ تجربہ متحرک فلم کی طرح ہمارے سامنے شعاع ریز ہوتا چلا جاتا ہے۔ نقوی صاحب آپ کو مناسک، مناظر اور واقعات سے متعارف نہیں کراتے بلکہ وہ اس روحانی تجربے میں آپ کی ذاتی شرکت کو بھی ممکن بنا دیتے ہیں اور اس کی قلبی کیفیت میں ہر دفعہ خود بھی شامل ہو جاتے ہیں۔

حج کے بیشتر سفرنامے زائرین کو صعوباتِ سفر سے بچانے اور انہیں مناسب راہنمائی فراہم کرنے کی تحریری کاوشیں ہیں۔ ہر چند اب سفر مشکل نہیں رہا۔ فاصلوں کی مسافت ہوائی جہازوں اور تیز رفتار گاڑیوں نے محدود کر دی ہے اور ارضِ حجاز میں قیام کی وافر سہولتیں بھی دستیاب ہیں لیکن اب بھی فریضہ سعادت کی بازیافت ذہنی اور تحریری طور پر کی جاتی ہے تو زائر کبھی حادثاتِ سفر بیان کرنے لگتا ہے۔ کبھی ارضِ مقدس کا جغرافیہ دامنِ کشِ دل ہو جاتا ہے لیکن وہ کیفیت جو پھوار بن کر پوری شخصیت کو شرابور کر دیتی ہے اس بیانِ واقعہ میں ہی گم ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے سفرنامے استحکامِ ایمان کا وسیلہ ہیں اور فریضہ حج کی ادائیگی میں بھی معاونت کرتے ہیں لیکن زیاراتِ مقدسہ سے جو بیداری ذات ظہور میں آئی ہے وہ سامنے نہیں آتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ارضِ مقدس کے سفرنامے میں انسان کی ذات کے اندر پیدا ہونے والی کیفیات اور داخل میں کہرام بپا کر دینے والی واردات اگر پیش نہیں کی گئی تو یہ سفرنامہ روح سے محروم ہے۔

غلام الثقلین نقوی چونکہ ایک تخلیقی ادیب بھی ہیں اس لیے اللہ تعالیٰ نے انہیں یہ ملکہ بھی عطا کیا ہے کہ وہ ظاہر حقیقت کے پس پردہ چھپی ہوئی زیادہ خوبصورت حقیقت کا ادراک بھی کر سکیں۔ تخلیق فن

کے لمحات میں وہ موجود اور ناموجود کے درمیانی خلیج کو اکثر عبور کر جاتے ہیں۔ اپنی اس خصوصیت سے انہوں نے اس سفرنامے میں فائدہ اٹھایا ہے۔ اور ہمیں ان کیفیات اور تجلیات میں شرکت کا موقعہ دیا جب ان کا جسم مادے کے بوجھ سے آزاد ہو کر یکسر روح میں تحلیل ہو گیا۔ چالیس صدیاں ایک لمحے میں منتقل ہو گئیں اور یہ زندہ لمحہ نقوی صاحب کی ذات کی واردات بن گیا ہے۔ آیئے اس زندہ لمحے کو ہم بھی پکڑنے کی سعادت حاصل کریں۔

"جب ہم سعی کی نیت سے کعبے کی طرف رخ کر کے کھڑے ہوئے تو میری بیوی نے کہا۔
"یہ پتھر کتنا کھردرا ہے! قربان جاؤں اس بی بی کے جو اس جلتے پتھر پر آ کھڑی ہوئیں اور جب انہیں یہاں پانی نہ ملا تو بے تاب ہو کر مروہ کی طرف دوڑنے لگیں"۔

عین اس لمحے ایک فلیش سا ہوا اور صفا اور مروہ کی داستان ایک بھرپور منظر کی صورت میں آنکھوں کے سامنے آئی اور نقطہ عروج سے نقطۂ انجام تک پہنچ کر اس لمحے کے اندر گم ہو گئی......

میری بیوی نے جس بی بی کا ذکر کیا ان کا نام ہاجرہؑ ہے۔ جنہیں حضرت اسمٰعیلؑ کی مادر گرامی ہونے کا فخر حاصل ہے۔ آج سے چار ہزار سال پہلے حضرت ابراہیمؑ اللہ کے حکم کی تعمیل کرتے ہوئے ماں بیٹے کو اس "وادِ غیر ذی ذرع" میں اس جگہ چھوڑ گئے تھے جہاں بیئر زم زم ہے۔ خانہ کعبہ سے یہ جگہ چند گز کے فاصلے پر ہے۔ یہاں انہوں نے زمین میں چار لکڑیاں گاڑ کر ان پر ایک چادر پھیلا دی تھی۔ اس چادر کے سائے میں حضرت اسمٰعیلؑ لیٹے ہوئے تھے۔ حضرت ابراہیمؑ پانی کی جو مشک انہیں دے گئے تھے وہ ختم ہو چکی تھی اور پیاس کے مارے اسمٰعیل کی جان لبوں پر تھی...... ممتا کے اپنے ہونٹوں پر پیاس سے پپڑی جمی ہوئی تھی اور اوپر سے آسمان شعلہ بار تھا...... اس کے باوجود ممتا ہار نہیں مان رہی۔ ہار مانتی بھی کیسے؟...... بیٹے کے معاملہ نے اور بیٹا بھی وہ جس کے صلب میں ایک عہد ساز فرد کا نور چھپا ہوا ہے۔ وہ جانتی تھیں کہ یہ نور بجھ نہیں سکتا......

بظاہر ہر طرف سراب تو تھے لیکن پانی نہیں تھا۔ اسی سراب کو حقیقت کا روپ دینے کے لیے بی بی اس تگ و دو میں مصروف تھیں۔ جب ساتواں چکر مروہ پر جا کر ختم ہوا تو بی بی کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ دیکھ تو لوں آیا اسمٰعیلؑ زندہ بھی ہے یا نہیں۔ وہ پہاڑی سے اتر کر اس جگہ آئیں جہاں حضرت اسمٰعیلؑ لیٹے ہوئے تھے اور یہ دیکھ کر حیران رہ گئیں کہ جہاں حالت اضطراب میں بچے کی ایڑیاں زمین پر لگی تھیں

وہاں سے پانی کی ایک دھار پھوٹ بہی تھی......

اچانک یاد آیا کہ ہم عمرہ کر رہے ہیں اور تب چار ہزار سال کا فاصلہ ایک لمحے کے اندر اندر طے ہو گیا میں نے بیوی سے کہا کہ وہ ''کعبے کی طرف اشارہ کر کے سعی کی نیت کر لیں۔ انہوں نے نیت کے بعد چہرہ میری طرف کیا اور ان کے لڑھکتے ہوئے آنسوؤں میں مجھے زم زم کی دھار نظر آئی''۔

اس سفرنامے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں عقیدت غلو کے درجے پر نہیں پہنچتی۔ نقوی صاحب ارضِ مقدس کے ہر مقام کو ایک ذی ہوش انسان کی طرح دیکھتے اور حضور نبی اکرمؐ کے تاریخی دور میں سفر کرتے ہیں۔ تخلیقی ادیب کی حیثیت میں انہوں نے ہمیں جو منظر دکھائے ہیں وہ ایک عام زائر کی گرفت میں نہیں آتے۔ دوسری طرف یہ بات بھی واضح ہے کہ واقعات کا سائنسی تجزیہ کرنے اور حقیقت کو [illegible] حیثیت قبول کر لینے کے باوجود جذب و کیف ان پر بھی طاری ہو جاتا ہے اور جب یہ کیفیت ان پر بے خودی وارد کرتی ہے تو وہ قاری کو اس سے بھی آشنا کر دیتے ہیں ایک منظر ملاحظہ کیجئے:

''جونہی مسجد الحرام کے مینار نظر آتے ہیں دل کی کبیدگی دور ہو جاتی ہے۔ وضو کر کے جب ہم باب الصفا کے راستے مسجد کے اندر قدم رکھتے ہیں تو قلب و نظر کی وسعت و کشادگی کی جنتیں آباد ہو جاتی ہیں..... حطیم میں دو رکعت نماز پڑھنے سے کچھ اور ہی سرور حاصل ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ یہاں ماں بیٹے یعنی ہاجرہ اور حضرت اسماعیل مدفون ہیں۔ حطیم کے سامنے کعبے کی چھت پر میزابِ رحمت ہے یعنی رحمت کا پرنالہ جو سونے کا بنا ہوا ہے۔''

اب ایک اور کیفیت ملاحظہ کیجئے

> ''میں نے پہلا شوط (چکر) شروع کرنے کے لئے قدم بڑھایا ہی تھا کہ سیاہ غلاف میں لپٹے ہوئے خانہ کعبہ سے آنے والی سیاہ لکیر پر ایک روی آئی اور میرا رواں رواں کانپ گیا۔ اس کیفیت میں خوف نہیں تھا۔ خانہ کعبہ کی ہیبت بھی نہیں تھی۔ بس ایک نادری کیفیت تھی جسے میں تجزیہ و تحلیل کی زد میں لانے سے قاصر ہوں۔ میں شوط کی دعائیں پڑھنا بھول گیا تھا۔''

اس سفرنامے میں غلام الثقلین نقوی نے زمانہ حال کے زوال سے ماضی کے ارتفاع کی طرف متعدد مرتبہ سفرِ خیال کیا اور وہ متعدد مرتبہ قیدِ جسم سے آزاد ہوئے۔ اس قسم کی ایک کیفیت حرمِ نبوی

میں بھی ان پر طاری ہوئی اور اس وقت بھی جب وہ جنت البقیع کی دیوار کے پاس کھڑے تھے۔ اس وقت جب امامِ وقت حسین بن عمیر کو زادِ راہ دے کر رخصت کر رہے تھے تو نقوی صاحب وہاں موجود تھے اور اب اس واقعے کی شہادت یوں دے رہے ہیں کہ

> ”امام عالی مقامؑ حج پر جا رہے ہیں۔ ایک منزل پر پڑاؤ ہے۔ انھیں دنوں کوفے میں امیر مختار ثقفی برسرِ اقتدار ہیں اور قاتلینِ حسینؑ سے انتقام لے رہے ہیں۔ ایک شام ایک مسافر آتا ہے۔ جس نے دستار کے شملیے منہ چھپایا ہوا ہے اور درخواست کرتا ہے کہ اسے ایک رات ان کے قافلے میں بسر کرنے کی اجازت دی جائے۔ حالتِ سفر ہے۔ لیکن امامؑ کی طرف سے مہمان کی تواضع میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی جاتی۔ اسے ساتھ کے خیمے میں ٹھہرایا جاتا ہے۔ یہ مسافر امامؑ کو پہچان لیتا ہے۔ ابھی آدھی رات کا عمل ہوتا ہے کہ وہ چپکے سے نکل جانا چاہتا ہے۔ جونہی خیمے کا پردہ اٹھاتا ہے امامؑ آواز دیتے ہیں ”حصین بن نمیر! اپنا زادِ راہ تو لیتے جاؤ!“ اور پردے کے پیچھے سے رقم کی تھیلی اس کی طرف بڑھا دیتے ہیں۔ حصین بن نمیر وہ شقی تھا جس نے معرکہ کربلا کے دوران حضرت علی اکبرؑ کے سینے میں برچھی مار کر اس کی لکڑی توڑ دی تھی اور کہا تھا
>
> ”سنا ہے کہ حسینؑ بہت صابر و شاکر ہے۔ دیکھیں اب جوان بیٹے کے سینے سے برچھی کا پھل کیسے نکالتا ہے؟“

یہ کیفیات نقوی صاحب نے اپنے حواسِ خمسہ کی سلامتی سے محسوس کیں اور ان کا تجزیہ کرنے کی کوشش بھی کی لیکن بے خودی کے تجربے کا تجزیہ کرنے پر کسے قدرت حاصل ہے؟ یہ کیفیت تو بجلی کی رو کی طرح پیدا ہوتی، پورے جسم سے گزرتی اور پھر زمین میں اتر جاتی ہے۔ اس کی ایک اور صورت سفر نامے میں یوں سامنے آتی ہے۔

> ”حجرِ اسود سے آنے والی سیاہ لکیر پر پاؤں رکھے اور طواف کی نیت کی۔ پھر حجرِ اسود کی طرف ہاتھوں سے اشارہ کر کے میں نے کہا ”بسم اللہ۔ اللہ اکبر و للہ الحمد“ میری بیوی نے بھی یہ کلمہ دوہرایا اور میں نے پہلا شوط (چکر) شروع

کرنے کے لیے قدم بڑھایا ہی تھا کہ سیاہ غلاف میں لپٹے ہوئے خانہ کعبہ سے آنے والی سیاہ لکیر پر ایک روسی آئی اور میرا رواں رواں کانپ گیا۔ اس کیفیت میں خوف نہیں تھا۔ خانہ کعبہ کی ہیبت بھی نہیں تھی۔ بس ایک نادر سی کیفیت تھی جسے میں تجزیہ و تحلیل کی زد میں لانے سے قاصر ہوں۔ میں پہلے شوط کی دعائیں پڑھنا بھول گیا۔‘‘

غلام الثقلین نقوی کے اس روحانی اور تجلیاتی تجربے کی نوعیت یوں ہے کہ جب وہ ’’اللھم لبیک‘‘ کہہ کر اپنا آپ اپنے رب کے سامنے پیش کر دیتے ہیں تو وہ پھول کی طرح لطیف ہو جاتے ہیں لیکن جونہی اپنی دنیا میں واپس آتے ہیں تو پاسبان عقل ان کا دوبارہ راہنما اور نگہبان بن جاتا ہے۔ یہ عالم پہلے عالم کی بہ نسبت بالکل الگ ہے اور اس میں ان کی حس مزاح جاگ اٹھتی ہے۔ وہ ارض تمنا میں انسانوں کی معاشرتی زندگی کی ناہمواریوں کو دیکھ کر چپ نہیں رہ سکتے وہ اپنے اندر کے حیوان ظریف کو زندگی کی بے معنی بوالعجبی پر مسکرانے کی دعوت بھی دیتے ہیں۔ اور قاری ان کی اس مسکراہٹ میں بھی شریک ہوتا ہے۔

’’اُحد سے واپسی پر ہم جلد جلد نماز کے لیے تیار ہوئے۔ وضو گھر سے کرلیا۔ جب حرم نبویؐ میں پہنچے تو دیکھا کہ چھت کے سائے میں کوئی جگہ خالی نہیں۔ خواتین کو باہر بازار کے برآمدے میں بٹھایا۔ وہاں چھوٹے چھوٹے بچے تیلیوں کے مصلے بیچ رہے تھے۔ ایک مصلے کی قیمت دو ریال تھی۔ مصلے کے اوپر لکھا ہوا ’’میڈان چائنا‘‘۔

O

’’گراؤنڈ فلور پر جو صاحب رہتے تھے ان کے متعلق نصیر عباس نے بتایا تھا کہ وہ لاہوریئے ہیں اور مکہ میں ان کی کریانے کی دکان ہے۔ عرصے سے یہاں مقیم ہیں اور خاصے خوشحال ہیں۔ لیکن لاہوریئے کے لاہوریئے ہیں۔ یعنی ابھی تک ’’ز‘‘ کو ’’ذ‘‘ اور ’’ذ‘‘ کو ’’ز‘‘ میں بدل لیتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ میں نے اپنے فلیٹ کے ایک کمرے کو ’’غرفتہ نوم‘‘ بنایا ہے اور اس پر پچیس ہزار ریال خرچ کیے

> ہیں۔ یعنی ایک خالص لاہوریے کی طرح مبالغہ آرائی میں بھی دس گنا سے کام لیتے ہیں۔ پچیس کو دس سے ضرب دے لیتے ہیں۔''

سفرنامے کی مقدس فضا کو طنز و مزاح نے شگفتہ بنا دیا ہے لیکن اس کی تقدیس مجروح نہیں کی۔ دوسرے نقوی صاحب نے نہ تو زہر خند پیدا کیا ہے اور نہ خود کسی بلند مقام پر بیٹھ کر زیریں سطح کے مناظر و اشیا پر تفاخر کی نظر ڈالی ہے۔ یہ سفرنامہ تو ایک ایسے سچے اور سادہ دل مسلمان کا سفرنامہ ہے جس کے دل میں ایک خلفشار بپا ہے۔ زائر مکہ و مدینہ اپنے قلب کے سکون اور روح کے اطمینان کو تلاش کرنے کا آرزو مند ہے۔ وہ اپنی کمزوریوں اور خامیوں پر پردہ ڈالنے اور عیوب کو چھپانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس قسم کی خود انکشافی کا موقع جب بھی آتا ہے۔ نقوی صاحب صادق اظہار سے گریز نہیں کرتے ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

> ''عمرے کی تیاریوں کے دوران میں جب میں نے ظاہر سے باطن میں جھانکا تو اس خلفشار میں مبتلا ہو گیا۔ میں نے محسوس کیا کہ میں نہ تو صحیح العقیدہ مسلمان ہوں اور نہ وفاداری بشرط استواری کے معیار پر پورا اترنے والا کافر مکے اور مدینے جانے کی خواہش بھی موجود ہے اور اجنتا اور ایلورا کے غاروں کی سیر کی تمنا بھی دل سے نہیں گئی۔ دل میں کعبہ بھی آباد ہے اور بت کدہ بھی۔ گویا موحد اور بت پرست دونوں میرے اندر موجود ہیں۔ اس صورت حال نے مجھے بہت پریشان کیا۔ اقبالؒ کے نزدیک دل صنم آشنا ہو تو کچھ نہیں ملتا۔ میرے دل میں تو تصویر بتاں کا انبار لگا تھا اور جا رہا تھا مکے اور مدینے!
>
> ببیں تفاوت راہ از کجاست تا بہ کجا

لیکن سفرنامہ پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ اس تفاوت کے باوجود نقوی صاحب ایک روحانی تجربے سے گزرے۔ یہ سفر مقدس ان کے دل کی واردات بنا ہے۔ اس سے ان کی روح سرشار بھی ہوئی ہے۔

اردو میں ارضِ مقدس کے جو چند انوکھے سفرنامے لکھے گئے ہیں ان میں عبداللہ ملک کا ''حدیثِ دل'' اور ممتاز مفتی کا ''لبیک'' بہت معروف ہیں۔ عبداللہ ملک کمیونسٹ تھے اس لیے انہوں نے حج

کو مسلمانوں کی ایک تہذیبی روایت کا نام دیا اور اپنے نظریات پر اس مقدس روایت کی ہلکی سی پھوار بھی نہیں پڑنے دی۔ چنانچہ جب کعبۃ اللہ کی زیارت نے ان پر رقت طاری کر دی اور آنکھوں سے آنسوؤں کی آبشار جاری ہو گئی تو وہ اپنی بے اختیاری کا سائنسی جواز تلاش کرنے لگے۔ اور خرد کی ہوشیاری نے ان کے انکار کو اثبات میں تبدیل ہونے کی اجازت نہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ عبداللہ ملک کے بچپن کے مذہبی تاثرات نے جوانی کے ماخوذ نظریات کے سامنے دم توڑ دیا۔ ممتاز مفتی کے سفر نامے "لبیک" ہر قدم پر ایک عجیب نوع کی "فیتا سی" سر اٹھاتی ہے اور روح سبکسار ہو کر مادی جسم پر غالب آ جاتی ہے۔ تشکیک اثبات کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور ارض مقدس کے زمان و مکان ایک نئے تناظر میں سامنے آ جاتے ہیں۔ غلام الثقلین نقوی کا سفرنامہ "ارضِ تمنا" اثبات کامل سے شروع ہوتا ہے اور استحکام اثبات پر ختم ہو جاتا ہے۔ اس میں تحیر بھی ہے اور اسرار بھی، اعجاز نظر و خیال بھی ہے اور حسن عجز و عقیدت بھی۔ یہ ان کا ملجا بھی ہے۔ ماوا بھی اور توشۂ آخرت بھی۔ چنانچہ وہ جب کعبۃ اللہ میں دعائیں مانگ رہے تھے تو ان کے سامنے ایک فلم چل رہی تھی اور اس فلم پر آنے والا ہر چہرہ ان کی دعاؤں میں شامل ہوتا جا رہا تھا۔ ان چہروں میں ایک دو چہرے ایسے بھی تھے جنہیں عرف عام میں "دشمن" کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن نقوی صاحب اللہ کو حاضر و ناظر جان کر کہتے ہیں کہ انہوں نے ان "دشمنوں" کے لیے بھی بڑے خلوص سے دعا مانگی۔ اور انہوں نے کار صدق اظہار کا ثبوت اس وقت بھی دیا جب وہ اس روحانی سفر سے واپسی پر اپنے اندر رونما ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لے رہے تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں کہ

> "غور کرتا ہوں تو اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ ایسی کوئی مرئی اور محسوس تبدیلی رونما نہیں ہوئی کہ میں اس کی نشان دہی کر سکوں...... اس کے باوجود میں اس معجزے کو تسلیم کرتا ہوں کہ مکے اور مدینے میں جو دن بسر ہوئے ان میں چند لمحے ایسے ضرور آئے کہ جب میں ایک انوکھے اور گریز پا روحانی تجربے سے گزرا۔ یہ روحانی تجربہ اپنی لطافت و نظافت کے باعث الفاظ کی گرفت میں نہیں آ سکتا۔ کیا پتہ کہ اللہ کی بارگاہ میں میرا عمرہ قبول ہو ہی گیا ہوں۔ اور اگر قبول نہیں بھی ہوا تو یہ شرف اس بہانے کیا کم ہے کہ میں نے گنبد خضرا کو جی بھر کر دیکھا اور اسے دل میں بھر لیا اور تاریخ اسلام کے چند ولولہ انگیز لمحوں کے

ساتھ چند دن گزارے اور ان کی بازیافت کی۔ یعنی ان میں رسا بسا رہا۔"

اس سفرنامے کی اضافی خوبی یہی ہے کہ تاریخ اسلام کے چند ولولہ انگیز لمحوں میں کچھ دن گزارنے اور بیداری ذات کے عمل سے گزرنے کے بعد بھی نقوی صاحب آپ کو سرِ افتخار بلند کرتے نظر نہیں آتے اور آپ کو اس تجربے میں شامل کرتے ہیں تو اپنی عاجزی اور انکساری کو قائم رکھتے ہیں۔ کیا یہ اس سفرِ سعادت کی عطا نہیں۔

◆◆◆

# آبِ حیات کا انگریزی ترجمہ - ایک تجزیہ

## ڈاکٹر تحسین فراقی

آب حیات اردو شاعری کی ایک دلچسپ تاریخ ہونے کے ناتے اور اپنے بعض لسانی مباحث ہی کے اعتبار سے قابلِ توجہ نہیں، اپنے زندہ اسلوبِ بیان کے ضمن میں بھی ایک ناقابلِ فراموش کتاب ہے۔ اس کا ایک بڑا حصہ اپنے حد درجہ تخلیقی اور تشبیہ و استعارہ اور تمثالوں میں لپٹے سحر کار اسلوب کی بنا پر کسی دوسری زبان میں ترجمے کا متحمل ذرا مشکل ہی سے ہو سکتا ہے۔ یہ مشکل اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب مترجم کسی ایسے تہذیبی اور لسانی منطقے سے تعلق رکھتا ہو جو زیرِ ترجمہ تصنیف کے مولف کے ثقافتی اور لسانی حیطۂ حوالہ سے بے حد مختلف اور متغائر ہو۔

آب حیات اس اعتبار سے تو خوش قسمت ہے کہ پچھلے ایک سو تیس برس سے ادیبوں کی ہر نسل کو اپنے جادوئی ہالے میں سمیٹ لپیٹ لینے والی یہ کتاب بالآخر 2001ء میں انگریزی میں ترجمہ ہو کر آکسفرڈ، انڈیا سے شائع ہو گئی مگر ایک اور پہلو سے ذرا کم نصیب ہے کہ اس کے بعض حصے اپنے ناقص اور بعض صورتوں میں مضحکہ خیز ترجمے کی بنا پر کچھ سے کچھ ہو گئے۔ ایسے مقامات شدت سے نظرِ ثانی کے محتاج اور متقاضی ہیں۔ اگرچہ کتاب کے مترجمین میں فرانسس پریچٹ کے ساتھ ممتاز نقاد و دانشور جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا نام بھی شامل ہے مگر میرا احساس ہے کہ اس کتاب کے ترجمے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا حصہ کم ہے۔ اس کا اندازہ بعض ان مثالوں سے ہوگا جو ذرا آگے چل کر پیش کی جائیں گی۔

یہاں اس امر کا اظہار بھی ضروری ہے کہ پیشِ نظر انگریزی ترجمے کے بعض حصے بڑے کامیاب بلکہ نہایت تخلیقی ہیں اور اصل متن سے کامل انصاف کرتے ہیں۔ مجھے گمان ہے کہ یہی وہ حصے ہیں جو فاروقی صاحب کی گہری لسانی صلاحیت، غیر معمولی مہارتِ ترجمہ اور تہ رس تیز نگاہی کے فیض یافتہ

ہیں۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ترجمے کے بعض اور مقامات کا، جو حد درجہ مضحکہ خیز اغلاط کے باعث کم وقعت قرار پاتے ہیں، ذمہ دار فاروقی صاحب کو نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ فرانسس پریچٹ سے فطری طور پر برعظیم یا وسیع تر معنی میں مشرق کے ثقافتی پس منظر اور اس کے بطن سے ظہور کرنے والے اردو ادب کی لسانی تہ داریوں اور اسلوبی تنوعات کے کامل فہم کی توقع نہیں رکھی جا سکتی۔ وہ بلاشبہ نہایت محنتی اور مطالعے کی وسعت رکھتی ہیں۔ انگریزی ان کی مادری زبان ہے مگر بعض مخصوص مشرقی ثقافتی اوضاع، لسانی نزاکتیں اور محاوراتی پیچداریاں ان کی گرفت سے بالا رہی ہیں۔ ان کا ہاتھ کوتاہ اور برعظیم کی بھید بھری تہذیب اور شعری زبان کا نخل بہت بلند ہے۔ ایسے میں ثمریابی کی توقع ذرا کم ہی کی جا سکتی ہے۔

آب حیات کے پیش نظر انگریزی ترجمے کا ایک قابل لحاظ حصہ اصل متن سے بے حد قریب ہی نہیں اس کا تخلیقی متبادل بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں دو ایک اردو انگریزی اقتباسات کا تقابلی مطالعہ قارئین کے لیے یقیناً مسرت اور طمانیت کا باعث ہوگا۔ آب حیات کے پہلے دور کی ''تمہید'' کا ایک اقتباس اور اس کا عمدہ تخلیقی ترجمہ ملاحظہ کریں:

> ''پس انسان وہی ہے کہ جس پیرایہ میں خوبصورتی جوبن دکھائے، یہ اس سے کیفیت اٹھائے نہ کہ فقط حسینوں کے زلف و رخسار میں پریشان رہے۔ خوش نظر اسے نہیں کہتے کہ فقط گل و گلزار ہی پر دیوانہ پھرے۔ نہیں، ایک گھاس کی پتی بلکہ سڈول کانٹا خوش نما ہو تو اس کی نوک جھوک پر بھی پھول ہی کی طرح لوٹ جائے۔'' (آب حیات، نسخہ لاہور 1907ء، ص 82)

> "Thus he alone is fully human who can relish the mood of any guise in which beauty shows its youthful vigor and who is not driven to distraction only by the curls and cheeks of beautiful ones. He cannot be called a good observer who wanders around like a madman only for sake of the rose and the garden. No! If a blade of grass, or even a well-shaped thorn, should seem attractive, he can

> be as much ravished by its prickly tip as by a flower" (Ab-e-hayat, p. 110)

اگلے زمانے کے لوگوں کے ذوق مطالعہ میں گہرائی کے عنصر کی کارفرمائی کا اپنے (اور شاید ہمارے) زمانے کے لوگوں کی قشر پرستی اور سطح بینی سے عبرت زار تقابل کرتے ہوئے آزاد جو کچھ لکھتے ہیں اس کا انگریزی میں بڑا کامیاب ترجمہ کیا گیا ہے۔ ذیل کے اقتباس سے یہ بھی اندازہ ہوگا کہ آزاد ماضی کے قابل تعریف پہلوؤں کے اعتراف میں بخل سے کام نہیں لیتے:

> ”پہلے جو لوگ کتاب دیکھتے تھے تو اس کے مضمون کو اس طرح دل و دماغ میں لیتے تھے جس سے اس کے اثر دلوں میں نقش ہوتے تھے۔ آج کل لوگ پڑھتے بھی ہیں تو اس طرح صفحوں سے عبور کر جاتے ہیں گویا بکریاں ہیں کہ باغ میں گھس گئی ہیں۔ جہاں منہ پڑ گیا ایک بکٹا بھی بھر لیا۔ باقی کچھ خبر نہیں ہوس کا چرواہا ان کی گردن پر سوار ہے، وہ دبائے لیے جاتا ہے۔“ (ایضاً، ص296)

> "In former times, people who read a book took its contents into their hearts and minds in such a way that its imprint was graven on their hearts. The people of today, even if they read, run through the pages as if they are goats who have invaded a garden, wherever their mouth happens to land, they bite off a chunk; the rest they know nothing about. The goatherd of Greed is sitting on their necks; he keeps them bent to their tasks."(p.254)

اس طرح کے رواں، بامعنی، روشن اور اصل متن سے گہری مطابقت رکھنے والے حصے زیرِ بحث انگریزی ترجمے میں خاصی تعداد میں ملتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی ایسے حصے بھی موجود ہیں جہاں ترجمے میں فاش اور مضحکہ خیز تسامحات پائے جاتے ہیں۔ ترجمے کے جو بڑے نقائص ہیں وہ اجمالاً یہ ہیں:

ترجمہ اکثر مقامات پر درست ہے مگر حد درجہ لفظی ہے لہٰذا انگریزی زبان کے مغربی قارئین کے لیے ابلاغ کی مشکلات کا باعث بن سکتا ہے۔ ایسے ترجمے پر وہی مثل صادق آتی ہے کہ ترجمہ محبوبہ کی مثل ہے۔ اگر وفادار ہو تو خوبصورت نہیں ہوتا، اگر خوبصورت ہو تو وفادار نہیں ہوتا۔ کتاب کا دوسرا بڑا عیب یہ ہے کہ بغیر کسی متعین اصول کے اصل متن کے صفحوں کے صفحے حذف کر دیے گئے ہیں جس کے نتیجے میں کہیں کہیں ترجمہ بے ربطی اور کم ابلاغی کا شکار بھی ہو گیا ہے اور اس کی افادیت کا دائرہ سکڑ گیا ہے۔ آزاد کا دیا ہوا ہر شاعر کا منتخب متن حذف کر دیا گیا ہے۔ نثری متن میں جہاں کہیں شعری مثالیں درج ہوئی ہیں، مترجمین نے ان میں سے بعض تو لے لی ہیں اور بعض چھوڑ دی ہیں۔ اسی طرح بعض نثری اقتباسات ترجمہ کیے گئے اور بعض رد کر دیے گئے ہیں۔ رد و قبول کا یہ انداز آمرانہ ہے اور "How to use this Translation" نامی ابتدایئے میں حذف و اختیار کی وضاحت کے باوجود (جو محض تاویل بارد ہے) قابل تسلیم نہیں۔ حد درجہ لفظی ترجمے ہونے اور رد و قبول کے آمرانہ طریق کار نے کیا خرابی کی ہے اس کا اندازہ لگانے کے لیے پیش نظر کتاب کے متعدد صفحات ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر لفظی ترجمے کے چند نمونے ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ اس کے مفہوم کے ابلاغ نے کیا عجیب و غریب صورتیں اختیار کی ہیں۔ ترجمے کے دوش بدوش اصل متن بھی درج کیا جاتا ہے اور سراپا لفظی ترجمے کو خط کشیدہ کیا جاتا ہے:

1)......"اور وہی شودر کہلاتے ہوں گے چنانچہ اب تک بھی ان کی صورتیں کہے دیتی ہیں کہ یہ کسی اور بدن کی ہڈی ہیں" (ایضاً ص 7)

"......And these very people must have been called Shudras. Thus even now their appearance declares the Shudras to be bones from some other body." (p. 58)

2)"......می پرد رنگم حبابے گر بدریا بشکند" (ایضاً ص 112)

"My color flies away if the bubble bursts in the ocean" (p. 128)

3) "چمن میں گل نے جو کل دعوے جمال کیا
جمال یار نے منہ اس کا خوب لال کیا" (میر) ایضاً، ص۲۳۱)

"Yesterday in the garden, when the rose made a claim to beauty the beauty of the beloved made its face good and red" (p. 214)

4) "باتیں کہانیاں ہوگئیں" (ص409)

"All those things became stories" (p. 333)

5) "آج یہاں کل وہاں گزرے یونہی جگ ہمیں
کہتے ہیں سب سبزہ رنگ اس سے ہری چگ ہمیں" (ایضاً، ص431)

"Here today, there tomorrow, that's how ages have passed for me. Green young people, call me harichug." (p. 349)

پہلی اور چوتھی مثالیں قابلِ وضاحت نہیں۔ تیسری مثال میں "منہ اس کا خوب لال کیا" سے مراد ہے "خوب خبر لینا"، "زور سے طمانچہ مارنا"، "منہ پر تھپڑ مار کر چہرہ سرخ کر دینا"۔ "خوب" کا لفظ یہاں شدت کو ظاہر کر رہا ہے جسے "good" کے مضحکہ خیز متبادل سے واضح نہیں کیا جا سکتا نیز "made its face good and red" سے زور کے طمانچے کا قرینہ بالکل نہیں نکلتا۔

پانچویں مثال میں "سبزہ رنگ" کا ترجمہ "Green young people" خندہ آور ہے۔ کون نہیں جانتا کہ "سبزہ رنگ" سے یہاں "نوخیز سبزہ خط" مراد ہیں جن کے ذکر سے کلاسیکی فارسی اردو شاعری بھری پڑی ہے۔ دوسرے یہ کہ شعر میں "گزرے یونہی جگ ہمیں" کا معنی ہے کہ ایک مدت ہوئی۔ ایک عرصہ بیت گیا۔ میرا نہیں خیال کہ انگریزی میں "Ages have passed for me" قسم کے اظہارات موجود ہوں۔ ایسی بوالعجبیاں ابلاغ کے رستے کا روڑا ہیں۔

میں اوپر لکھ آیا ہوں کہ متن کے حذف و اختیار کے باب میں مترجمین کا موقف قابلِ قبول نہیں۔ بعض جگہ ایسا بھی ہوا ہے کہ بعض سطریں یا شعر حذف کر دینے سے مفہوم کے ابلاغ میں رکاوٹیں

حائل ہوگئی ہیں۔ صرف ایک دو مثالوں سے میرے موقف کی وضاحت ہو جائے گی:

آب حیات کے آغاز میں ایک جگہ آزاد ہندی میں فارسی، عربی الفاظ اور فارسی میں ہندی الفاظ کی آمیزش کا ذکر کرتے ہیں۔ فارسی میں ہندی الفاظ کے اختلاط کے ضمن میں انھوں نے ''تزک جہانگیری'' سے ایک بڑی دلچسپ مثال پیش کی تھی جس میں اکبر نے جہانگیر کو ایک طرح سے اپنی چھوٹی بہن آرام بانو بیگم سے حسن سلوک کی وصیت کی تھی۔ انگریزی ترجمے میں اس مثال کو حذف کر دیا گیا ہے جس کے باعث آزاد کا موقف بالوضاحت قاری تک نہیں پہنچ پاتا۔

اسی طرح کی ایک اور دلچسپ مثال سید انشاء اور میرزا مظہر کی ملاقات کے ضمن میں ہے جو آب حیات کے صفحات 135، 136 پر دیکھی جا سکتی ہے اور جس میں انشاء نے کمال عقیدت کے ساتھ میرزا مظہر کی شخصیت اور لباس کی جزئیات مہیا کی ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ نہایت دلچسپ جزئیات کے حامل اس فارسی اقتباس کے انگریزی میں ترجمہ کرنے سے کتاب میں کیا خلل واقع ہو جاتا۔ اس طرح کی مثالیں اتنی کثیر ہیں کہ یہ مقالہ ان کی تفصیل کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

اب آیئے ان مقامات کی طرف جہاں ترجمہ غلطِ محض ہے:

آب حیات میں نصاب الصبیان کے ذکر میں ''خالق باری'' کو امیر خسرو سے منسوب کرتے ہوئے آزاد لکھتے ہیں:

> ''خالق باری بھی انہی کے مخلوقات فکر سے ہے۔ باریک بیں اشخاص اس سے بھی بہت سے الفاظ اور فقرے دیکھ کر یہ نکتے سمجھ سکتے ہیں: بیا برادر آؤ رے بھائی۔ بنشیں مادر بیٹھ ری مائی۔'' (ایضاً، ص 16)

انگریزی ترجمے میں: بیا برادر آؤ رے بھائی..... الخ کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے:

> "Like father, like son, like mother, like daughter"
> (p. 65)

قاری حیرت میں پڑ جاتا ہے کہ اس ترجمے کا اصل شعر سے کیا تعلق ہے۔

آب حیات میں غلام مصطفیٰ خاں یک رنگ کے زیر عنوان لکھتے ہوئے ایک جگہ آزاد نے ''دریائے لطافت'' کا ایک طویل دلچسپ مکالماتی اقتباس نقل کیا ہے۔ جس کا ایک ٹکڑا یہ ہے:

''اور سنیے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختہ اپنے آپ کو جانتا ہے۔ رنگین تخلص ہے۔ ایک قصہ کہا ہے۔ اس مثنوی کا نام دلپذیر رکھا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں'' (ایضاً، ص 104)

انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو:

"Let me tell you one more: Saadat Yar Tahmasp's son considers himself the Anvari of Rekhtah. His pen-name is Rangin. He has composed a qissah. He has called that "Masnavi Dilpazir" and in it he has used the language of whores. He is dying of love for Mir Hasan. Although the late Mir Hasan did not have what he was doing either - He did not really compose the masnavi of Badr-e-Munir, it is as if he was just selling aphrodisiac snake-oil." (p. 119, 120)

اب فرانسس پریچٹ کو کون بتائے کہ انشاء اور رنگین کے زمانے میں بلکہ کسی قدر بعد تک ''رنڈی'' کا لفظ طوائف کے لیے نہیں، عورت کے لیے بولا جاتا تھا۔ رہا یہ جملہ کہ ''میر حسن پر زہر کھایا ہے'' تو ''زہر کھانا'' رشک کرنے یا حسد سے جلنے سے کنایہ ہے یا پھر بغض نکالنے کے معنوں میں آتا ہے۔ کسی استاد کا شعر ہے:

سبھوں کو مے، ہمیں خوناب دل پلاتا تھا
فلک ہمیں پہ تجھے کیا یہ زہر کھانا تھا؟

علاوہ ازیں ''سانڈے کا تیل'' کا صحیح ترجمہ "Sand-lizard oil" ہے مگر خیر اس آخری فقرے سے فرانسس پریچٹ کی بے خبری قابل معافی ہے۔

آب حیات کے دور سوم میں ایک جگہ آزاد نے بعض لفظوں کے بارے میں لکھا ہے کہ میر و سودا کے عہد تک ان کی تذکیر و تانیث متعین نہیں ہوئی تھی۔ انھوں نے اس ضمن میں میرزا سودا کے کچھ شعر درج کیے تھے۔ شعر یہ تھے:

کہا طبیب نے احوال دیکھ کر میرا
کہ سخت جان ہے سودا کا، آہ کیا کیجے

----------

بتاں کا دید میں کرتا ہوں شیخ جس دن سے
حلال تب سے ہے مے، مو بمو مرے دل پر

----------

کریں شمار ہم، دل کے، یار، داغوں کا
تو آ کہ سیر کریں آج دل کے باغوں کا

----------

اب آزاد کی بد قسمتی کہ انھوں نے "جان"، "دید" اور "سیر" تینوں لفظوں کی تذکیر کو نمایاں کرنے کے لیے نہ صرف انھیں خط کشیدہ کیا بلکہ جدول کے باہر حاشیے پر بھی یہ تینوں لفظ اوپر نیچے لکھ دیے۔ محترمہ پریچٹ نے جان، دید اور سیر تینوں کو خلعت فن عطا کر کے انھیں شاعر قرار دے ڈالا اور لکھا

"Illustrative verses by Jan, Did and
Sair" (p. 169)

آزاد نے درد کی ابتدائی تعلیم کے ضمن میں ایک جگہ لکھا تھا کہ انھوں نے "کئی مہینے مفتی دولت صاحب سے مثنوی کا درس حاصل کیا تھا۔" (ایضاً، ص ۷٦)۔ مراد یہ ہے کہ انھوں نے رومی کی مثنوی کا درس لیا تھا۔ پریچٹ نے اس کا ترجمہ یوں کیا ہے:

"Mufti Daulat Sahib instructed him in the art of
the Masnavi." (p. 174)

میرے نزدیک "...in the art of" بالکل زاید ہے۔ یہ بات معلوم ہے کہ رومی کی مثنوی

[illegible] سے صوفی حلقوں میں ایک عرصے سے متداول تھی۔ لہٰذا درد جیسے صوفی خانوادے سے تعلق رکھنے والے شخص کو اس کا درس دیا ہی جاتا تھا۔

میر کے بہتر نشتروں کا ذکر کرتے ہوئے آزاد نے لکھا ہے:

"اردو زبان کے جوہری قدیم سے کہتے آئے ہیں۔ ستر اور دو بہتر نشتر ہیں۔
باقی میر صاحب کا تبرک ہے۔" (ص198)

اوپر کے جملے میں آزاد نے "تبرک" سے مراد قدرِ قلیل یا کم حیثیت کلام مراد لیا ہے۔ پریچٹ نے تبرک کو ان معنی میں لینے کے بجائے اس کا لفظی ترجمہ کر دیا: "The rest is [only] Mir Sahib's blessing" (p. 189)

"blessing" کا لفظ یہاں بے معنی اور گمراہ کن ہے۔

اگلے صفحے پر آزاد نے میر کی بے نیازی اور گہرے انانیتی شعور کا ذکر کرتے ہوئے ان کا یہ شعر درج کیا تھا:

مجھ کو دماغِ وصفِ گل و یاسمن نہیں
میں جوں نسیم، باد فروشِ چمن نہیں
(ص199)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ یہ دیا گیا ہے:

I am not minded to praise the rose and the jasmine
I am not like the breeze, a fragrance-merchant for the garden(p. 189)

قارئین پریچٹ یہ نہیں جان پائیں کہ "باد فروش" سے مراد باتونی اور خوشامدی ہے اور اسی معنی کو پیشِ نظر رکھ کر میر کے شعر کی معنویت سمجھی جا سکتی ہے۔

آزاد نے ایک جگہ میر کے معاصر بقا کا ایک ہجویہ و طنزیہ شعر بہ سلسلہ میر درج کیا ہے:

لے کے دیواں پکارتے پھریے
ہر گلی کوچہ، کام شاعر کا
(ص212)

قصہ یہ ہے کہ برِعظیم کے کوچہ و بازار میں بعض کم مایہ و کم درجہ پیشہ ور مثلاً بڑھئی، قلعی گر وغیرہ اپنی خدمات پیش کرنے کے لیے آواز لگاتے پھرتے تھے: ’’کام بڑھئی کا، برتن قلعی کرالو‘‘ وغیرہ وغیرہ۔ بقا نے میر کو اسی طرح کا کم درجہ شاعر کہہ کر ان پر چوٹ کی ہے۔ شعر کا انگریزی ترجمہ یوں کیا گیا ہے:

"To take your volume and go around hawking

In every street and have your services as a poet"

(p. 201)

یہ ترجمہ مبہم ہے۔ صحیح ترجمہ یوں ہو سکتا ہے:

And say: "My services for improvement of poems

are at your disposal."

آبِ حیات کے دورِ چہارم میں بعض قلمی معرکوں کا بڑا دلچسپ، جیتا جاگتا اور ناقابلِ فراموش احوال ملتا ہے۔ ان میں معرکۂ انشاء و مصحفی بھی معروف معلوم ہے جس میں ہجو در ہجو کا ایک سلسلہ یہ تھا: ’’حور کی گردن، شتقور کی گردن، لنگور کی گردن۔‘‘ اس زمین میں انشاء کا ایک مصرع تھا:

ع محفل میں تری، شمع بنی موم کی مریم --- محترمہ نے ’’مریم‘‘ کو ’’مرہم‘‘ پڑھا اور یہ نہ سمجھ پائیں کہ ’’موم کی مرہم‘‘ ایک بے معنی شے ہے اور ترجمہ کر دیا:

"In your gathering, the wax of the candle became

salve"(p. 263)

یہ معلوم ہے کہ ’’موم کی مریم‘‘ نہایت نازک اندام عورت کو کہتے ہیں۔ سوءِ اتفاق سے چونکہ آبِ حیات میں بھی ’’موم کی مرہم‘‘ چھپ گیا تھا لہٰذا سہو نظر ہوا۔[2]

اسی دورِ چہارم میں مصحفی کے ذکر میں ہجویات اور انشاء کے ساتھ معرکوں کے بیان میں لکھا ہے:

’’یہ روایتیں بھی مختلف ہیں اور مختلف زبانوں پر پریشان ہیں‘‘ (ص303)۔

مراد یہ تھی کہ مختلف زبانوں پر چڑھی ہوئی ہیں۔ انگریزی ترجمہ یہ ہے:

"These stories too are various, and are disordered

on various tongues." (p. 260)

''پریشان'' کو "Disordered" لکھ دینے سے ترجمہ تو ہو گیا مگر مفہوم مترجم کے بطن ہی میں رہ گیا۔

اسی صفحے پر آگے چل کر مرزا سلیمان شکوہ کے جلسے میں مصحفی کی پیش کردہ غزل ''زہرہ کی جو آئی انف ہاروت میں انگلی'' ...... الخ کا ذکر ملتا ہے۔ اس غزل کا مقطع یہ تھا:

تھا مصحفی یہ مائل گریہ کہ پس از مرگ
تھی اس کی دھری چشم پہ، تابوت میں انگلی

(ص303)

دوسرے مصرعے کا انگریزی ترجمہ یہ کیا گیا ہے:

"In the coffin, there was stuck in his eye a finger"

یہاں "stuck in his eye" کے بجائے "placed on his eye" کا محل تھا۔

نیز ذکر ہو رہا تھا ہجو در ہجو کا۔ سید انشاء نے جواب آں غزل کے طور پر جو غزل لکھی تھی اس کا مطلع تھا۔

توڑوں گا خم بادۂ انگور کی گردن
رکھ دوں گا وہاں کاٹ کے اک حور کی گردن

اسی غزل میں وہ شعر بھی تھا جس میں ''موم کی مریم'' کا ذکر آتا ہے۔ مصحفی نے اسی بحر میں انشاء کا جواب لکھا۔ اس طویل ہجو میں ایک شعر وہ تھا جس میں انشاء کو حقیر اور بے بس چیونٹی قرار دیا گیا تھا:

منصف ہو تو پھر نام نہ لے دعوے کا ہرگز
یہ بوجھ اٹھا سکتی نہیں مور کی گردن

(ایضاً، ص306)

اس شعر میں بوجھ اور مور میں جو رعایت ہے، بالکل ظاہر ہے۔ پریچٹ نے ''مور'' کا ترجمہ "ant" کے بجائے "peacock" کر ڈالا:

"The burden cannot be lifted by a peacock's neck"

(p. 265)

دورِ پنجم میں ناسخ کی بے رس نازک خیالیوں کے ذکر میں یہ جملہ ملتا ہے: ''شیخ صاحب کی اکثر نازک خیالیاں ایسی ہیں کہ کوہ کندن و کاہ برآوردن'' (ص342)

اس کا انگریزی ترجمہ فارسی کے بجائے اس اردو ضرب المثل کو سامنے رکھ کر کیا گیا ہے: ''کھودا پہاڑ نکلا چوہا'':

"Sheikh Nasikh is so fond of delicate thoughts, it is as though the mountain had labored and brought forth a mouse. (p. 288)

سچ ہے کہ اگر ''کاہ'' کا ترجمہ "mouse" ہو سکتا ہے تو پہاڑ کو درد بھی لگ سکتے ہیں!

انشاء و مصحفی کی طرح آتش و ناسخ کے معرکے بھی معروف ہیں۔ ناسخ پر یہ اتہام مشہور تھا کہ وہ اکابر کے مضامین چرا لیتے ہیں۔ آتش نے اسی تناظر میں یہ شعر کہا تھا:

مضموں کا چور ہوتا ہے رسوا جہان میں
چکھی خراب کرتی ہے مال حرام کی

(ص643)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو:

"The thief of a theme is disgraced in the world
Forbidden property destroys the taste"

(p. 292)

''چکھی'' وہی ہے جسے ''چکوتھی'' بھی کہتے ہیں۔ مراد ہے ''خورش خوش مزہ'' یعنی مزیدار کھانا۔ "taste" یہاں بے محل ہے۔ ترجمہ یوں ہوتا تو بہتر تھا:

"The delicious food of iniquitous wealth destroys man."

ناسخ کے ذکر میں آبِ حیات میں روایت ہے کہ زندگی کے ایک مرحلے پر ناسخ ''فساد خون'' کے مرض میں مبتلا ہو گئے تھے۔ پریچٹ نے اس کا ترجمہ کرتے ہوئے "Because of a skin condition" کے الفاظ رقم کیے ہیں۔ حال آنکہ ''فساد خون'' کا ترجمہ "septicemia" زیادہ

مطلب ہے۔

ص ۳۷۲ پر آزاد میر خلیق کے دو شعر درج کرتے ہیں اور تاسف کا اظہار کرتے ہیں کہ پوری غزل ہاتھ نہ آئی۔ ان میں سے ایک شعر یہ تھا:

ہنس دیا یار نے جو رات خلیق
کھا کے ٹھوکر اس آستاں سے گرا

اب اس کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے:

> "The beloved burst out laughing last night, Khaliq when I stumbled and fell down against the doorway" (p. 310)

خلیق کے شعر سے بالکل واضح ہے کہ گرنے کا عمل پہلے نہیں بلکہ محبوب کی استہزائیہ ہنسی کے نتیجے میں ہوا۔ اگر ایسا نہ ہوتو یہ شعر محض ایک بے رس بیان ہے اور سطحی مفہوم کا حامل۔ اگر "when" کے بجائے "whereupon" آ جائے تو ترجمہ درست اور زیادہ بامعنی ہو جاتا ہے۔

خواجہ حیدر علی آتش کے قلندرانہ رنگ کا نقشہ آزاد نے اس طرح کھینچا ہے:

> ''سر پر ایک زلف اور کبھی حیدری پٹا کہ یہ بھی محمد شاہی بانکوں کا سکہ ہے۔ اسی میں ایک طرۂ سبزی کا بھی لگائے رہتے تھے اور بے تکلفانہ رہتے تھے'' (ایضاً، ص ۳۷۶)

اب اس اقتباس کا انگریزی ترجمہ دیکھیے:

> "And sometimes a thick curly braid in the Haidri style, for that too was the hallmark of the dandies of the Mohammad Shahi time. And with it he wore a green turban-ornament, and a casual manner." (p. 311)

محترمہ یہ سمجھنے سے قاصر رہیں کہ ''سبزی کا طرۂ'' بھنگ کے گھونٹ کو کہتے ہیں، پگڑی کے کسی سبز رنگ زیور کو نہیں۔ صبا کا شعر ہے:

فقیر مست ہیں ہر وقت کیفیت میں رہتے ہیں
کبھی طرّہ ہے سبزی کا، کبھی گھولا ہے افیون کا

کتاب کے ص314، ص315، اور ص316 پر بھی ایسی ہی بوالعجبیاں نظر آتی ہیں۔ آتش کے مشہور شعر:

دخترِ زر مری مونس ہے مری ہمدم ہے
میں جہانگیر ہوں وہ نور جہاں بیگم ہے

کے پہلے مصرعے کا ترجمہ یوں ہے:

"The daughter of the grape is a woman, she is my companion."

''مری مونس ہے'' کا ترجمہ: "is a woman" کس قدر بے معنی اور بے رس ہے۔ اگلے صفحے پر آتش کے ایک اور مشہور شعر:

لگے منہ بھی چڑانے دیتے دیتے گالیاں صاحب
زباں بگڑی سو بگڑی تھی، خبر لیجیے دہن بگڑا

کا یہ ترجمہ نظر پڑتا ہے:

"Sahib, you have begun to make faces too while giving abuse...if your language is damaged, it is damaged...look and see if your face is damaged!" (p. 315)

''زباں'' کا ترجمہ یہاں language کے بجائے "tongue" اور ''دہن'' کا ترجمہ "face" کے بجائے "mouth" ہونا چاہیے تھا۔ علاوہ ازیں ترجمے میں دو جگہ "if" کا استعمال ہوا ہے جو قطعی بے محل اور ناموزوں ہے۔ اسی زمین میں مصحفی نے دو شعر کہے جن میں دوسرا یہ تھا:

نہ ہو محسوس جو شے کس طرح نقشے میں ٹھیک اترے
شبیہِ یار کھنچوائی، کمر بگڑی، دہن بگڑا

(ایضاً، ص381)

دوسرے مصرعے کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے:

"I made an image of the beloved - the waist was damaged, the mouth was damaged." (p. 316)

یہاں "made" کے بجائے "got prepared" کا محل تھا۔ تب جا کر ہی پہلے مصرعے کے اس کی کامل مطابقت پیدا ہوتی ہے۔

آب حیات میں شاہ نصیر کے ذکر میں لکھا ہے کہ حریفوں میں سے ایک نے ناسخ کا مصرع طرح دے دیا۔ انھوں نے مصرع تو لے لیا مگر اتنا کہا کہ "ان سے کہنا کہ چکس پر گلدم لڑانے کی صحیح نہیں ہے۔ پالی میں آیئے کہ دیکھنے والوں کو بھی مزا آئے" (ص390)

مندرجہ بالا اقتباس کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے:

"Pleae tell him that it is not done to set a nightingale to fight while you yourself are sitting on your perch. Please enter the arena yourself, so that the spectators too can enjoy the sight." (p. 320).

مترجم کو یہ نہ سوجھا کہ "چکس" بلبل کے اڈے کو کہتے ہیں۔ شاہ نصیر کی مراد یہ تھی کہ بلبل کو اس لڑانے سے پہلے خود لڑنا چاہیے یعنی حریفوں کو اکھاڑے میں اتر کر اپنے جوہر دکھانے چاہییں۔

اسی سلسلے میں "تظلم" کا ترجمہ "lament" کیا گیا ہے حالانکہ تظلم فریاد کرنے کو کہتے ہیں یعنی "cry for help or redress":

آزاد نے آب حیات میں شاہ نصیر کا ایک حسب حال شعر درج کیا ہے:

بیاباں مرگ ہے مجنون خاک آلودہ تن کس کا
تہ ہے سوزن خار مغیلاں تو کفن کس کا

(ص391)

اس شعر کے پہلے مصرعے کا جو انگریزی ترجمہ دیا گیا ہے وہ غلط محض ہے۔ ترجمہ یہ ہے:

"Oh Majnun with the dust-smeared body, whose body is now dead in this wilderness? (p. 321)

جبکہ شعر کے پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہے کہ یہ مجنون خاک آلودہ تن کس کے عشق میں بیاباں میں موت سے ہمکنار ہوا یعنی عالم بے بسی میں مرا۔ ظاہر ہے کہ لیلیٰ کے عشق میں جس کا ذکر مقدر ہے۔

آبِ حیات کا ایک ناقابلِ فراموش اور زندہ بیان وہ ہے جہاں ''ہدہدالشعراء'' کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ آزاد نے اس کے چار شعر درج کیے ہیں جن میں سے ایک یہ ہے:

جو آکے ریز کرے میرے آگے موسیقار
تو ایسے کان مروڑوں کہ بے سُرا کر دوں

(ایضاً، ص466)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو:

"If the Musician-bird should preen himself before me
I will twist his ears and make him sing a different tune" (p. 380)

"Preen" دراصل پرندے کا اپنے پروں کو چونچ سے کھجلانا اور مرتب کرنا ہے جس کا مذکورہ بالا ترجمے میں کوئی محل نہیں جبکہ ''ریز کرنا'' کا معنی ہے ''چہچہانا'' لہٰذا یہاں "preen" کے بجائے "chirp" کا محل تھا۔ اسی طرح ''بے سرا کردوں'' کا ترجمہ بھی ناقص بلکہ غلط ہے۔

مختصر یہ کہ متعدد مقامات اور بھی ہیں جہاں تراجم یا تو کلیتہً یا جزواً غلط ہیں یا خاصۂ لفظی ہوکر مضحکہ خیز ہوگئے ہیں لیکن بہ خوفِ طوالت ان سے قطع نظر کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کتاب میں اور بھی متعدد غلطیاں ہیں مثلاً سبد چین کو ''سبد چینن'' لکھا گیا ہے۔ یا مثلاً کتاب کے ص355 پر حاشیے میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ لفظ ''تغلیب'' بطور اصطلاح کے وجود نہیں رکھتا۔ حال آنکہ ''تغلیب'' بطور اصطلاحِ لسانی معروف ہے اور اس کا معنی ہے کسی کلمے کو وسیع تر مفہوم میں استعمال کرنا مثلاً ابوین (یعنی ماں باپ) حال آنکہ ''ابو'' صرف باپ کو کہتے ہیں مگر اس کو پھیلا کر جب تثنیہ بنایا گیا تو اس میں باپ کے علاوہ ماں کا مفہوم بھی آگیا یا مثلاً والدین، قمرین (یعنی چاند اور سورج) وغیرہ۔

آب حیات کے اس انگریزی ترجمے میں بعض اور مواد بھی نظر ثانی کے محتاج ہیں۔ بعض جگہ تاریخی یا واقعاتی غلطیاں ہیں مثلاً کتاب کے ص 287 پر مانی و بہزاد کو مغل منیاتور کے ماہر کہا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اردشیر کے زمانے کے مشہور مصور مانی کا، جس کی کتاب ارژنگ بہت معروف ہے، مغل منیاتور سے کیا تعلق ہے؟ بہزاد بھی اواخر عہد تیموری کا ایک مشہور ایرانی مصور تھا۔ ص ۳۰۹ پر میر انیس کا ذکر ہے جبکہ وہاں میر انس کا محل تھا۔ (ر۔ک آب حیات ص 371)

کتاب کے ص 364 پر منطق کی مشہور کتابوں کے ضمن میں ''الکبیر'' اور ''الصغیر'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ میرے خیال میں یہاں منطق کی دو اصطلاحوں صغریٰ اور کبریٰ کو صغیر و کبیر سے خلط ملط کر دیا گیا ہے۔ عربی قواعد میں البتہ صرف صغیر اور صرف کبیر موجود ہیں۔

ترجمہ شدہ کتاب میں بعض مقامات پر حواشی کی ضرورت بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے مثلاً آتش کا مشہور مطلع ہے:

یہ بزم وہ ہے کہ لاخیر کا مقام نہیں
ہمارے گنجفے میں بازیِ غلام نہیں

''لاخیر'' کی وضاحت میں قرآن حکیم کی سورۃ النحل اور سورۃ النساء سے استشہاد کیا جا سکتا ہے۔ سورہ النحل سے لاخیر کی وضاحت اس آیت سے ہوتی ہے جہاں اللہ دو شخصوں کی مثال دیتا ہے جن میں سے ایک گونگا اور ناکارہ کل ہے اور دوسرا شخص بولنے والا اور راست رو ہے۔ پہلے کے بارے میں ارشاد ہوتا ہے:

اینما یوجّہہ لایات بخیر 16:76

''اور وہ (مالک) جہاں بھیجتا ہے وہ کام درست کر کے نہیں لاتا''

دوسری آیت سورۃ النساء سے ہے۔ ارشاد ہوتا ہے:

لاخیرَ فی کثیرٍ مِّن نَّجوٰھُم ...... الخ 4:114

(سرگوشیاں بہت سی ایسی ہیں جن میں کوئی بھلائی نہیں)

آب حیات کے انگریزی ترجمے کے ابتدائیے میں جو "Constructing a Literary Theory...." کے زیر عنوان شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے، بڑے فکر افروز نکات ملتے ہیں۔ البتہ ایک

جگہ حاشیے میں انھوں نے لکھا ہے کہ دیباچہ غرۃ الکمال (امیر خسرو) صرف ایک مرتبہ دہلی سے شائع ہوا اور بس۔ یہ درست نہیں۔ خسرو کا یہ فکر افروز دیباچہ، ''دیباچہ دیوان غرۃ الکمال'' کے زیرِ عنوان نیشنل کمیٹی برائے ہفت صد سالہ تقریبات امیر خسرو کے موقع پر اکتوبر 1975ء میں لاہور سے شائع ہو چکا ہے۔ اس کے مرتب فارسی کے ممتاز عالم سید وزیر الحسن عابدی تھے۔

آبِ حیات کا پیشِ نظر انگریزی ترجمہ متعدد خوبیاں رکھنے کے باوجود شدت سے نظرِ ثانی کا محتاج ہے۔ شعراء کے منتخب کلام اور بعض دیگر نظائر کے آمرانہ حذف کے نتیجے میں یہ ترجمہ صرف آدھا بچ بولتا ہے۔ نیز بعض مقامات پر تو آبِ حیات کے اس ترجمے کو پڑھ کر بے اختیار کہنا پڑتا ہے:

اے خضر دستے کہ آب از سر گذشت!

## حواشی

1۔ اردو متن کے لیے آبِ حیات کے نسخۂ لاہور 1907ء کو اس لیے پیشِ نظر رکھا گیا ہے کہ اس میں صحتِ متن کا بہت حد تک اہتمام کیا گیا ہے۔ یہی نسخۂ آبِ حیات کے انگریزی ترجمے میں برتا گیا ہے۔

۲۔ اسی طرح کا ایک لطیفہ انگریزی متن کے ص 242 پر بھی ہوا ہے جہاں ''مولوی تجن'' کو ''مولوی تخن'' لکھا گیا ہے اور یہ نہ دیکھا گیا کہ انشاء نے ''تجن'' ہی کی رعایت سے یہ رباعی کہی تھی:

ترخیم کے قاعدے سے تجنا لکھیے
اور لفظ خروجنا کو خجنا لکھیے
گر ہم کو ''اجی نہ لکھیے'' ہووے لکھنا
تو کر کے مرخم اس کو اجنا لکھیے

(ایضاً، ص 275)

◆◆◆

# تنقیدی تشکیک کی جمالیات

احمد سہیل

ولیم کرڈز ومسٹ جونیئر (William Kurtz Wimsatt Jr.) سترہ نومبر 1907ء میں واشنگٹن (ڈسٹرکٹ کولمبیا امریکہ) میں پیدا ہوئے ان کے والد اور دادا لکڑی کے کاروبار سے منسلک تھے۔ ومسٹ نے جارج ٹاؤن یونیورسٹی سے بی۔ اے (1928) اور ایم۔ اے (1929) کی اسناد حاصل کیں۔ 1930 میں وہ Portsmouth Priory School میں شعبہ انگریزی کے صدر مقرر ہوئے۔ 1935-36 کے دوران ومسٹ امریکن کیتھولک یونیورسٹی میں درس وتدریس سے متعلق رہے۔ 1936 میں ییل (Yale) یونیورسٹی میں شریک ہوئے۔

1938 میں ومسٹ کی نظم "Shapes from Dusk to Winter" کو ییل یونیورسٹی کی جانب سے شاعری کا انعام دیا گیا۔ انھوں نے 1930 میں اسی یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ پھر اپنی موت تک اسی یونیورسٹی میں پڑھاتے رہے۔ انھیں کئی ادبی انعامات مل چکے ہیں، تنقید اور درس وتدریس کے علاوہ ان کے مشاغل میں مقامی ہندی نوادرات، پتھر، معدنیات، پرانے امریکی لفافے اور ڈاک کے ٹکٹ جمع کرنا تھا۔ ان کو مصوری سے بھی دلچسپی رہی۔ 17، نومبر 1975 کو انتقال ہوا۔

ومسٹ نے متعلق خیال کیا جاتا ہے کہ ان کے ادبی اور تنقیدی نظریات خاصے قدامت پسندانہ ہیں۔ خاص طور پر ارسطو کے بدیعیاتی تصورات سے انھیں بہت اختلاف رہا۔ ان کی متنی قرات میں سوانح عمری کے عناصر بھی گہرے ہیں۔ خاص طور پر مسیحی اور اخلاقی حوالوں کو انھوں نے بڑی مہارت سے تنقیدی مباحث کا حصہ بنایا۔ یہی سبب ہے کہ ان کا گہرا اثر امریکی تنقید پر بھی پڑا۔ انھی اخلاقی عناصر کی

تلاش وجستجو نے انھیں فرانسی آبلافریبی اور افراط وکثرت سے بھی متعارف کروایا۔

وسٹ نے 1973 میں اپنے ایک گریجویٹ شاگرد فرینک پوٹل کے غیر مطبوعہ مقالے "Boswell's Return To London" پر جو نوٹ لکھے اس میں نئے تنقیدی تصورات کی کئی سمتیں ابھر کے سامنے آئیں۔ انھوں نے اس بات کا بھی احساس دلوایا کہ شارح، مفسر (Annotator) اور Annotation بالترتیب سوانح نگار (Biographer) اور سوانح عمری (Biography) ہی ہوتی ہے جو بالائی سطح پر معنیات کو کئی شناختی رنگوں میں پیش کرتی ہے۔ جس سے معنویت ٹوٹ پھوٹ کر دروغ گوئی کو جنم دیتی ہے۔ جس کے لئے صحافی کو کئی الفاظ استعمال کرنے پڑتے ہیں تا کہ عصری زمانے کو سمجھا جا سکے لیکن یہ شعور اگلی نسل تک پہنچتے پہنچتے اپنی گرفت کھو دیتا ہے اور آنے والی نسل مکمل طور پر بے شعور ہو جاتی ہے۔ وسٹ کا کہنا ہے کہ اگر شرح (Annotation) فن ہے تو یہ انتہا درجے کی کوتاہ فہمی ہوگی جو کہ متعلقات سے عدم فراریت کو ابھارتی ہیں۔ وسٹ کے بعد کی تحریروں میں شارح اور سوانح عمری کی تحدایدات (Limition) سے مبرا نظر آتی ہیں۔

## وسٹ کی پہلی عالمانہ کتاب

The Prose Style of Samul Johson 1941 میں شائع ہوئی۔ کتاب میں نمایاں طور پر سوانح عمری کی تغیر اور تنقید کے درمیاں خط امتیاز کھنچا گیا۔ ان کی اس تنقیدی رسائی میں متوازیت کی درجہ بندی نفی (Anti-Thesis) اسلوب، جملے کی طوالت اور حالت (Consistency) سے بحث کی گئی ہے لیکن وسٹ نے انیسویں صدی کے بڑے بدیعیاتی علما مثلاً ہیوگ بلیر (Hugh Blair)، رچرڈ ویٹلی (Richard Whately)، جارج کیمبل (George Campbell) کو اپنے تجزیوں میں شامل نہیں کیا۔ وسٹ کا خیال ہے کہ سیموئیل جانسن کے تجزیات کو عہد حاضر سے موازنہ نہیں کیا جا سکتا۔

وسٹ نے تاثراتیت کا بھی گہرائی سے مطالعہ کیا اور جانسن کے مطالعے میں اسی مطالعے کی وضاحت سے تنقیدی مناجیات وتشکیل دیا۔

فلسفیانہ اسلوب (Philosophic Diction) کا استعارہ بھی استعمال کیا گیا جو کہ فلسفیانہ نظمیں سے تصور وابستہ ہے۔ ان تمام مباحث کا اصل ماخذ سیموئیل جانسن کا Aberrationh اور

Unlnerable کا تصور ہے اور یہی دو اصطلاحیں انجاد رجے کے افتراق کو جنم دیتی ہیں اور قاری کا ذہن الجھ جاتا ہے کہ وسٹ ان تنقیدی مناجیاتی رجحان کے حوالے سے سائنسی تنقید کی بات کر رہے ہیں یا ان کا رخ فلسفیانہ تنقید کی جانب ہے۔ بہرحال وسٹ کا تمام کا تمام تنقیدی عمل جانسن کے فکری اور ذہنی پیکر تراشی کی قرات ہے جو اصل میں سوانح عمری کا خلاصہ بھی ہے کیونکہ جانسن کی مختصر زندگی میں ہی اس کے تنقیدی اور ادبی نظریات کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ وسٹ نے اپنے قاری کو اپنی فکری و تنقیدی انحراف کا احساس دلوا کر جانسن کی سوانح عمری یا تاریخ کا فکری رویہ اصل میں قرات کا قریب ترین تغیراتی ماخذ کا سیاقی روّیہ ہے۔

رینے ویلک (Rene' Welleks) نے Concept of Criticism میں سوالیہ انداز میں وسٹ سے شکایت کی ہے کہ وہ کیوں یورپی ہیئت پسندی کی روایت سے فاصلہ قائم کئے ہوئے ہیں؟ وہ یہ بھی سمجھنے سے قاصر ہیں اور وہ فکر کو کیوں محدود کرنا چاہتے ہیں کہ بیسوی صدی کی معاشرتی آبلہ پائی سے کیوں نظریں چراتے ہیں۔ جبکہ امریکہ اور انگلستان کی تنقید کسی طور پر بھی جارج اوکاش اور ٹی۔ ڈبلیو آرڈنو کو نظر انداز نہیں کرتیں۔ ویلک کا خیال ہے کہ وسٹ نے ہیگل کی اصطلاح تجرد آفاقی (Concrete Universal) کو اپنایا۔ ہیگل کی جدلیاتی مناجیات کو اپنایا جس میں کسی طرح بھی جمالیات کی مناجیات شامل نہیں ہیں جو بالخصوص امریکہ میں لکھی جانے والی تنقیدوں میں اہم ہیں۔ ویلک نے وسٹ کے متعلق یہ بھی لکھا ہے کہ ان (وسٹ) کا تقابلی ادب نہ محض اشتقاق و لغات (Latin Etymology) کا تقابلی مطالعہ ہے۔

وسٹ کی کتاب زبانی شبیہ کاری (The Verbal Icon - 1954) میں نہایت محدود تحدیدات (Limitions) کا ایک ایسا مطالعہ ہے جو تنقیدی سطح پر بلاغتی ہیت سے بحث کرتا ہے۔ وسٹ کی یہ کتاب بنیادی طور پر شکاگو مکتبہ فکر کے نقادوں کی نفی ہے (خاص کر آر۔ ایس گرین R.S. Grain کی) جو ارسطویائی تنقید کو مشعلِ راہ بناتے ہیں جن کی بنیاد خالصتاً فکری بنیادوں پر ہے۔ وسٹ نئی تنقیدی مناجیات کو ابھارتے ہیں اور اختلافی تنقید کو ابھارتے ہیں۔ یہاں وسٹ کے یہاں یہ مسئلہ اہم ہو جاتا ہے وہ منظر کو بہتر طور پر ادراک کر لیتے ہیں۔ ان کے یہاں آگہی اور ادراک کا یہ مرحلہ ایک معتدی کا سا ہی ہوتا ہے لیکن پھر بھی متن میں پیکریت کی شبیہ ضرور ابھرتی ہے۔

ومسٹ نے تاحیات اپنے تنقیدی اور عملی کیریئر میں اپنے نظریات اور عملی تنقیدی مباحث کو کئی جگہ شائع کروایا۔ ان کے متفرق مقالات جو دیگر جرائد میں شائع ہوتے تھے وہ بعد میں کتابی صورت میں بھی شائع ہوئے۔ اس سلسلے میں ان کا معرکہ آرا مقالہ ''زبانی شبیہ کاری'' نے سب سے زیادہ شہرت پائی۔ مذکورہ مقالے میں خصوصی طور پر شکاگو مکتب کے نقادوں اور بالخصوص گرین کی کتاب نقاد اور تنقید (Critics and Criticism) کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ 1944 میں ومسٹ کے مقالات کا مجموعہ "On Relation of Rhyme Torhyme to Reason" شائع ہوا۔ اس ضمن میں انھوں نے مثالوں کی مدد سے گرین کے مقالے ''محسوسات کا آدمی'' (Man of Feeling) میں استعمامیت (Generalised) کی صورتیات کا سراغ لگایا۔ ومسٹ نے گرین کے اس مقالے کا موزانہ اور تجزیہ بھی کیا لیکن ایک عام قاری کو اس کی قدر (Value) پر شک ہونے لگتا ہے اور وہ یکا یک ردعمل کے طور پر نئی تنقیدی استعمامیت کی بحث میں الجھ کر اصل مضمون سے بھٹک جاتا ہے۔

ومسٹ نے شکاگو مکتب کو مسترد کرتے ہوئے کہا کہ شروع میں یہ بہت ادبی تھا اور اس کی تعریفات بہت ہی محدود تھیں جو کہ ادب ارسطویائی نظریات کے درمیاں بہت مختصر فاصلہ ہے۔ ومسٹ نے شکاگو دبستان کے اس دعوی کو بھی تسلیم نہیں کرتے کہ شکاگو کے مکتبہ فکر نے ادب کو وسعت اور توسیع دی اور ادبی عمل کے فروغ میں کسی قسم کا حصہ لیا کیونکہ یہ مکتب ادب سے کم دلچسپی لیتا ہے جب کہ اس نے ادب کے محدود تناظر کو تحریک دیتے ہوئے Pasquinade کی سطحوں کو ابھارا۔

ومسٹ کا پوپ پر ایک مضمون چونکا دینے والا ہے۔ ومسٹ نے الیگزنڈر پوپ (Pope) کے Couplets پر بحث کرتے ہوئے یہ سوال کیا کہ کیا وجہ ہے کہ پوپ کی شاعری میں قافیہ (Rhymes) کی ہیت دیگر قافیوں سے مختلف کیوں ہے اور کیا وجہ ہے کا قاری اسکو شناخت بھی کر لیتا ہے لیکن اس کے لیئے پوپ کی شاعری کو ثابت کرنے کے لیئے مدلل دلیل نہیں ہوتی۔ ومسٹ کا خیال ہے کہ دوہرائے جانے والے قافیے میں عموماً تجربے کا رعمل کو زیادہ دخل ہوتا ہے۔ شاعرانہ تبدیلیاں نحو کے بعد قافیوں پر ہی سب سے زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں اور قافیے کا بھی اثر الفاظ پر ہوتا ہے۔ جس کے اثرات تکلم اور گفتار پر بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ یہ سارا کا سارا عمل قافیے کی دوہریت کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ جس کی مثال چوسر کی شاعری ہے۔

ومسٹ پوپ کی نظموں کے حوالے استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً

Whether the Nymph Shal Break Diana's Law / or some Frail Chin[illegible]

Jar Receive a Flaw

پوپ کی ان سطروں کے متعلق ومسٹ کا خیال ہے کہ Chiasmus کا اپنا مزاج ہوتا ہے جو بیت کی متوازن سطروں کے نحوی رشتوں کے دیگر عناصر کو الٹ پلٹ کر رکھ دیتا ہے۔ پہلی سطر ٹوٹ جاتی ہے اور کمزور عنصر "Law" کی صورت میں ابھرتا ہے۔ دوسری سطر میں جو چیز ٹوٹتی ہے وہ "Thejar" اور اس کے بعد جو چیز ٹوٹتی ہے وہ "The Flaw" ہے۔

ان فکری سطروں میں متوازن قسم کا دائریاتی تصور ضرور ابھرتا ہے جو ان کے کمزور فکری جواز کی تکمیل کرتا ہے۔ Law اور Flaw میں مطلق قسم کی مماثلت ملتی ہے لیکن اس سے معنویت دب جاتی ہے۔ اس نمونے کو بآسانی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

زبانی شبیہ کاری میں توجیہات کے نئے معیار بنائے گئے ہیں جس میں شکاگو نقادوں کے نظریات کو آڑے ہاتھوں لیا گیا ہے کیونکہ اکثر قاری متن کے جوہر کو اہمیت دیتے ہیں اور ومسٹ اپنے متنی تصورات کے توسط سے اپنے دلائل کو پیش کرتے ہوئے ہر عنصر کو کھول کر رہ دیتے ہیں لہٰذا بعض دفعہ ان کے مختلف متنی نظریات اور تنقیدی دعوی مغالطے کھڑے کر دیتے ہیں۔

ومسٹ کی کتاب ''زبانی شبیہ کاری'' مکتبی سطح پر کامیاب کتاب قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کتاب میں شامل دو مضامین ''شعوری مغالطہ'' (The Intentional Fallacy) اور ''جذباتی تغلیط'' (Affiective Fallacy) کو بہت شہرت ملی۔ ومسٹ نے یہ دونوں مضامین مزوبیرڈزلی (Monroe Beardusley) کی معاونت میں لکھے۔ دونوں مضامین میں تنقیدی عمل میں کئی پرانے مسائل پر نظر دوڑائی گئی ہے جن پر نقاد عموماً لکھتے ہوئے گھبراتے تھے۔ تنقید جذباتی تاثریت کے اظہار کا نام نہیں اور نہ ہی اس کے برعکس جانا جا سکتا ہے۔ تنقید معروضی ادراک ہی کا دوسرا نام ہے۔ ومسٹ نے مصنف کے سوانحی معطیات (مواد) کے متعلق سوال کیا ہے کہ کیا یہ فنکار کے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہوتا ہے؟ مثال کے طور پر جان لیونگسٹن لوز (John Livingston Lowes) کی کتاب (1927) The Road to Xanadx میں سوانحی عنصر کولرج کی شاعری کی توجیہات میں مددگار ثابت نہیں ہوئی حالانکہ کولرج نے

کابلائی خاں (1777) میں اپنی مخصوص توجیہات پیش کی ہیں کیونکہ جب نظم خواب کی صورت میں آ رہی ہوتی ہے تو وہ تشکیک میں لتھڑی ہوتی ہے تو یہ نمل حکایت کی تخلیق میں بھی تبدیل ہو جاتا ہے اور اس کا تخلیقی عمل اس ہی کے عمل میں کنٹرول ہونا شروع ہو جاتے ہیں اور سوانح عمری کا اسطور یہ غیر ضروری طور پر تخلیقی عمل میں شامل ہو کر حقیقت کو متعارف کرواتی ہے یوں ادراکی مکتب مخلص اور وفادارنہ انداز میں متن کی خودمختاری کو ابھارتا ہے۔ جدید ادبی تنقید میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ جذباتی تغلیط ادب کی تنقید میں اہم مسئلہ ہے لہذا یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس سے عصری ادب پر کس قسم کے اثرات مرتب ہوں گے۔ اس سلسلے میں ایڈورڈ ہنسلیک (Eduard Hanslick) کا مضمون موسیقی کے نقادوں کو اپنی طور متوجہ کرواتا ہے۔ یہ مضمون وارنر (Warren) اور ویلیک (Wellex) کے دعوئی سے آگے نہیں جاتا جو انھوں نے ادبی معروض سے وجودیاتی مقام سے متعلق ظاہر کیے گئے ہیں۔ ومسٹ اور بیرڈ سلے (Beardsley) کا خیال ہے کہ قاری کا ردعمل ایک کلینکل (Clinical) عمل ہوتا ہے۔ ہر نظم کے کچھ نتائج تو ہوتے ہیں مگر سامع کی جانب سے ثقافتی ردعمل کا کوئی جبر نہیں ابھرتا۔ حتی کہ اگر نظم میں نہ ہی مدعا اور اثر پذیری کے نتائج سامنے آتے ہوں۔ یہ سب کیا ہے؟ یہ قاری کے تربیت یافتہ ذہن میں ہمیشہ کے لیے بس جاتا ہے مگر نظم اپنی تعبیر پیش نہیں کر پاتی اور تاریکی میں رہتی ہے لہذا اس کا مفہوم ہمیشہ ادھورا رہتا ہے لیکن ومسٹ اور بیرڈ سلے نے اس حوالے سے افہام و تفہیم کی استعمامی صدریات کی مناجیات کو اپنے طور پر تشکیل دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔

ایسے سوالات بنیادی طور پر منفی ہوتے ہیں اور اہل فہم و فکر کو پریشان بھی کرتے ہیں۔ ان سوالات کی اپنی حدود ہوتی ہیں جو کہ تخریبی ہوتے ہیں جنھیں قبول کرنا اور اس کے جواب دینا نقادوں کے لیے بہتر تصور نہیں کیا جاتا کیونکہ اس کی اصطلاحات اور دعوی منطقی اور قابل قبول نہیں ہوتے۔ بہت سے نقاد وجود ذات کے بیانات اور تشریحات کو جذباتی اور سوانحی رسائی کے ساتھ مغالطے کا شکار کر دیتی ہیں لیکن کوئی فکری یا معنیاتی رسائی ہی نعم البدل کی صورت پیدا کر کے نظم کی جذباتی اور فکری تکمیل میں رابطے کا وظیفہ سرانجام دیتی ہیں۔

شعوری مغالطہ نظم اور اس کے اصل کے درمیاں مغالطے پیدا کرنے کا سبب ہوتے ہیں اور نقاد نفسیاتی حوالے سے نظم کو سوانحی اور مختلف الخیال آراء کے ساتھ قبول کر لیتا ہے۔ شعوری مغالطہ نظم اور

اس کے نتائج میں تذبذب کو کھڑا کر کے قاری کو پریشان کن لمحات سے دوچار بھی کر دیتا ہے۔ عموماً نقاد لسانی بنیادوں پر شاعری کی پرکھ تشریحات سے شروع کرتا ہے لیکن اس کا اختتام ذاتی تاثریت اور اظہاریت پر ہوتا ہے۔

وسٹ نے Explictionas Criticism (1951) میں غالباً اس گومگو تنقیدی صورتحال کا اندازہ کر لیا تھا جو بعد میں "The Verbal Icon" میں دوبارہ چھپا۔ یہ مضمون عام نوعیت کا ہے۔ جس میں نئی مناجیات سے معذرت کا رویہ نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کے خیال میں جو چیز مشاہدے میں آ رہی ہوتی ہے وہی تنقیدی عمل میں کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ وسٹ کی نظر میں وہی مناجیات معتبر ہوتی ہیں جو اچھے تنقیدی عمل میں ”ہے“ کے بجائے ”نہیں“ کی تعریف کرے۔

وسٹ نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ ٹی۔ ایس ایلیٹ اور ای۔ ای رچرڈ نے اپنی تنقید میں سائنسی فطر(Scientific Naturalism) کو کسی نہ کسی طور پر اپنانے کی کوشش کی اور انتہا درجے کی ضد/ نفی (Antithesis) سے اختلاف کرتے ہوئے Bag-Bear اور Sheer Affectivism کو مسترد کیا۔ لیکن یہ لوگ ایک کامیاب تخلیقی سوانح عمری کے عنصر کو شاعری کے پس منظر سے علیحدہ نہ کر سکے جو کہ ان کی نظر میں شاعری کی تشریح میں مدد معاون ہوتی ہے اور کونسی چیز ناکافی تنقید کے لیے بہتر نہیں ہوتی۔

شاعری اصل میں پیچیدہ قسم کی زبانی تشکیل تو ہوتی ہے جو کہ جہات کے مطابقت اور دیگر کئی تکنیکوں کے علاوہ صداقت علائم اور مشابہتیں اس کی کئی سمتوں کو اجاگر کرتی ہیں مگر حوالہ جاتی سطح پر یہ تمام شعری مظاہر ساخت کی معنیات کو تو واضح کر دیتے ہیں لیکن وہ براہ راست حوالوں کو کم از کم سچائی کے ساتھ قبول کر لیتی ہیں۔

وسٹ نے Litery Criticism : A Short History (1957) استدلائی رسائی کو اپناتے ہوئے تنقیدی کارکردگی پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس کتاب کا خلاصہ یہی ہے کہ تنقید اپنے عہد اور مناجیات میں کھو چکی ہے اور ایک عرصے سے یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ ادب عقلی توجیحات کی شاخ ہے اور تنقید کا تناظر نسل در نسل منتقل ہونے والا عمل ہے۔ وسٹ نے ارسطو کی کتاب بوطیقا(Poeties) اور دیگر فلسفیانہ تحریروں اور طبعیات(Physics) کا بھی مطالعہ کیا اور ارسطو کے ادبی اشاریے کے حوالے سے اس کی پرکھ کی گئی اور بتایا کہ انیسویں صدی کا نظریہ تا کام تنقید کو کسی طور پر بچا

نہ سکا اور نہ ہی معاصر مکتبی تنقید اس کے کسی کام آئی۔ اس سلسلے میں وسٹ اور ان کے ہم عصروں نے جس صورتحال کا ذکر کیا ہے۔ وہ اپنے ریکارڈ کے لحاظ سے صحیح ہے۔ وسٹ نے بعد کی نئی تنقید میں انیسویں صدی میں کی جانے والی پیش گوئیوں پر بھی اپنی تحریر میں شامل کیا۔ وہ اس بات سے انکار کرتے ہیں کہ ادیب نوکلاسیکل (Neoclassical) نظریئے میں محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ پرانی درسی کتابوں میں تنقید ہمیشہ سے عہد کی عقلیت (Age of Reason) پوشیدہ ہوتا ہے۔

وسٹ نے اپنے آخری مضامین کے مجموعے "Day of the Leopards - 1976" میں کافکا کے مقولے سے اپنی کتاب کی ابتدکی۔ لیونارڈ نے قربانی کے خشک پیالے اور شوالے کے توڑ دیا۔ لیونارڈ نے قربانی کے اساطیر اور روایاتی تصور کے قصر کو مسمار کر دیا اور قربانی کی رائج سفاک معنویت کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا۔

اس کتاب میں رابرٹ پین ورن (Robert Penn Warren) رابرٹ برسٹین (Robert Brustien) اور جیفری ہارٹ مین (Hartman) اور 1960ء کے افسوس ناک تشدد کو موضوع بنایا ہے۔ ساتھ ہی وسٹ نے پوپ کی کتاب "The Rape of the Lock (1714) کے محدود تناظر کو مثبت انداز میں مطالعہ کیا اور نہایت ہی دھیمے انداز میں ای ای رچرڈز اور نارتھرپ فرائی، مورے کریگر (Murray Krieger) ہلس ملر (Miller) اور ساختیات کے بنیادگزار لیوی اسٹروس، مئیکل، ریفاٹر (Riffaterre) اور رومان جیکب سن کی مناجیات کو ہدف تنقید بنایا اور جدید ہاتھوں میں شاعری کی قوت کو معروضی توڑ پھوڑ میں تبدیل ہوتے ہوئے بھی محسوس کیا۔

وسٹ کی زیر نظر تحریر ''مقولہ دانش'' ہے جس میں جانسن کی سوانح عمری کو ٹریلنگ (Trilling) اور جوتھن کلر کے حوالے سے بھی تجزیہ کیا گیا۔

### درخاتمہ

وسٹ کے لیے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ان کی تنقیدی تحریریں خود ان کی زندگی سے بڑی ہیں ان تحریروں میں بنیادی فکری مقولہ شدت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ وسٹ کی تحریریں ادب کی فکری تفہیم ہے۔ ان کی قدامت پسندانہ تنقیدی رسائی میں تنقیدی فکر کی نئی جہتیں بھی ابھرتی ہیں اور ان کی تنقیدی رسائی نئے رجحانات کو بھی ابھارتی ہے لیکن مسئلہ اس وقت خاصا پریشان کن ہو جاتا ہے۔ جب ان کا قاری

ان کی جامع کلی توضیحات کے تنقیدی نظریات کو فلسفیانہ رسائی میں مدغم کر کے فکری تانے بانوں میں الجھ کر [illegible] اور اسلوب کی ایک مخصوص جمالیات سے متعارف ہوتا ہے جو قول محال کی صورت میں ابھرتی ہے لہٰذا ان کے فنی افکار اور تنقیدی اسلوب آپس میں گڈمڈ ہو کر مناجیات اور فکری تصادم کا سبب بنتے ہیں۔ وہ اظہار رائے کرنے میں کسی قسم کی مصلحت کو قبول نہیں کرتے۔ ان کی یہی خوبی ان کی تحریروں میں سچائی کے عنصر کو متعارف کرواتی ہے۔

◆◆◆

# ناولٹ کیا ہے؟

ڈاکٹر ناصر بلوچ

## ناولٹ (Novelette)

ناولٹ کا لفظ، ناول کی ترکیب سے وجود میں آیا ہے۔ جو انگریزی زبان میں مستعمل ہے۔ لفظ ''ناول'' اطالوی زبان میں مستعمل لفظ "Novella" (نوویلا) سے مُشتق ہے۔ (1) "Novella" (نوویلا) اطالوی زبان سے پہلے لاطینی زبان میں بھی مستعمل تھا جس کا فرانسیسی تلفظ Nouvelle (نوول) ہے۔ (2)

دی چیمبرز ڈکشنری (3) کے مطابق لفظ "Novella" (نوویلا) کو اطالوی زبان کا لفظ قرار دیا گیا ہے اور اس کا معنی مختصر ناول ہے۔

ناولٹ کو انگریزی زبان میں Short Novel (مختصر ناول) بھی کہا جاتا ہے۔ اطالوی لفظ "Novella" (نوویلا) اپنے معنی اور مفہوم میں ناولٹ کی اصطلاح کے ہم معنی ہے۔ نیو انسائیکلو پیڈیا بریٹانکا میں نوویلا کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

> "Short and well Structured narrative realistic and satiric in tone that 'influenced the development of the short story and the novel throughout Europe. Originating in Italy during the Middle Ages the 'novella was based on local events humorous' 'political' or amorous in nature." (4)

اس تعریف کے مطابق نوویلا مختصر اعلیٰ نثری بیانیہ کی ایسی خصوصیات کا حامل ہے جو حقیقت

ابتدا اور ظہور ہوا۔ پورے یورپ میں نوویلا مختصر افسانے اور ناول کے ارتقاء میں اثر پذیر ہوا، ابتدا میں اٹلی میں ازمنۂ وسطیٰ کے دوران اس کی بنیاد، سیاسی، مزاحیہ اور عشقیہ واقعات پر رکھی گئی ہے۔ انسائیکلوپیڈیا امریکانا میں اصطلاح ناولٹ کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> In literature 'work of fiction briefer and less complex than novel and more extensive than a short story. The length usually ranges from about 20,000 to 50,000 words.(5)

اسی صفحے پر آگے چل کر ناولٹ کی ہیئت اور تکنیک کے متعلق رقم ہے:

> In general it may be said that a novelette differs from a short story in being a connected sequence of episodes instead of a single one and from the novel in concentrating upon one central character with the other characters less fully developed. (6)

ان دونوں مندرجہ بالا حوالوں کے مطابق ناول کے پیچیدہ قصے کہانیوں کے مقابلے میں ناولٹ میں آنے والے قصے کہانیاں کم پیچیدہ ہوتے ہیں اور ضخامت کے اعتبار سے اسے مختصر افسانے سے زیادہ طویل قرار دیا گیا ہے۔ ناولٹ کی طوالت کو مزید یوں واضح کیا گیا ہے کہ یہ بیس ہزار سے لے کر پچاس ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ دوسرے اقتباس میں ناولٹ کو مختصر افسانے سے یوں ممتاز کیا گیا ہے کہ مختصر افسانے میں عموماً ایک قصہ بیان ہوتا ہے اور ناولٹ میں کئی قصوں کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ ناول اور ناولٹ میں یوں فرق قائم کیا گیا ہے کہ ناول میں بشمول مرکزی کردار کے اور بہت سے دیگر کرداروں کی نشوونما بھی کی جاتی ہے جب کہ ناولٹ میں مرکزی کردار کی نشوونما زیادہ توجہ کی حامل ہوتی ہے۔

ان دونوں مندرجہ بالا حوالہ جات میں، ناول میں قصے کی پیچیدگی اور مختصر افسانے کے اختصار سے ناولٹ کو مختلف قرار دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ مختصر افسانہ عموماً ایک آدھ قصے پر محیط ہوتا ہے جب کہ ناولٹ کئی طرح کے قصوں کے تسلسل سے تکمیل پاتا ہے اور ناول کے بہت سے کرداروں کے مقابلے میں ناولٹ میں مرکزی کردار نشوونما کے لحاظ سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

اکیڈمک امریکن انسائیکلوپیڈیا کے مطابق نوویلا ناولٹ کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

> "By the late 19th century the novella a also known as novelette or by its French name nouvelle had become a prose Form. The novella has not strict formal characteristics and is best defined as a prose narrative longer than a short story but shorter than a novel."(7)

اس حوالے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نوویلا جسے ناولٹ بھی کہا جاتا ہے اور جو فرانسیسی میں Novelle (نوول) کہلاتا ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں نثر کی شکل میں لکھا گیا، اور یہ ایسا نثری بیانیہ ہے جو ضخامت میں ناول سے مختصر اور افسانے سے طویل ہے۔ نوویلا، ناولٹ اور نوول (Nouvelle) کی اصطلاحات کی وضاحت کے لیے ہمیں چند مزید حوالوں کا جائزہ لینا پڑے گا۔ دی آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق ناولٹ کی تعریف اس طرح ہے:

> "A story of moderate length having the characteristics of a novel. Now freq applied to a short romantic or sentimental novel of inferior quality." (8)

اس تعریف کے مطابق یہ ایک معتدل لمبائی رکھنے والی ایسی کہانی ہے جو ناول کے خواص رکھتی ہے اور اب یہ اصطلاح اکثر و بیشتر نسبتاً کم معیاری، مختصر رومانی یا جذباتی ناول کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ناولٹ کی ضخامت ایک مخصوص حد تک ہوتی ہے اور یہ ناول کی خصوصیات (قصہ، کردار، پلاٹ، مکالمہ وغیرہ) رکھتا ہے۔

نوویلا جس کا فرانسیسی تلفظ Nouvelle (نوول) ہے اس کی تعریف اس ڈکشنری میں یہ ہے:

> "A short piece of fictitious narrative freq one dealing with a single situation or a single aspect of

a character of characters."(9)

**یعنی ایسا مختصر** فرضی بیانیہ جو اکثر و بیشتر ایک صورتحال، ایک کردار یا کرداروں کے ایک پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ اختصار کے باعث نوویلا یا ناولٹ کی کہانی میں ایک آدھ صورتحال یا ایک دو کرداروں کے ایک آدھ پہلو کی تفصیل سامنے آتی ہے۔

جوزف ٹی شپلے (Joseph T-Shipley) نے مختصر ناولٹ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> "A work of fiction longer than a short story but shorter than a Novel." (10)

اسی طرح نوویلا (Novella) کے بارے میں شپلے نے کہا ہے:

> "Short prose narrative sometimes moral, usually realistic, satiric Women clergy."(11)

شپلے (Shipley) کے نزدیک وہ افسانوی تصنیف جو طوالت میں ناول سے مختصر لیکن مختصر افسانے سے طویل ہو، اس کی بنیادی خصوصیت اس کا افسانوی عنصر ہے۔ یہ عنصر داستان کی ترقی یافتہ شکل ہے جو ناول کی حقیقت پسندی کے راستے سے ہوتی ہوئی ناولٹ اور طویل مختصر افسانے تک پہنچتی ہے۔ کہانی کا عنصر اس میں ہر عہد اور شکل (ہیئت) میں برقرار رہا ہے۔ شپلے نے جسے افسانوی تصنیف کہا ہے وہ انگریزی لفظ فکشن کی ہم معنی ہے۔ اس طرح شپلے نے جس نثری بیانیہ کو نوویلا کہا ہے اس میں بھی بنیادی طور پر کہانی پن کا موجود ہونا ظاہر کیا ہے۔ ابتدا میں انگریزی میں منظوم داستانیں بھی لکھی گئیں۔ جن میں ماورائیت اور شعری عناصر کی بہتات تھی جو بعد میں ناول کا روپ دھارتے چلے گئے اور اس میں حقیقت پسندی اور جیتی جاگتی زندگی کے ٹھوس عناصر شامل ہوتے چلے گئے۔ جس میں مختلف ارتقائی مراحل طے کرنے کے بعد ٹھوس عناصر شامل ہوتے چلے گئے اور اس نے نوویلا یا ناولٹ کی ہیئت اختیار کر لی۔

جے اے کڈن (J.A. Cuddon) ناولٹ کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> "A work of fiction shorter than a novel but longer than a short story often used derogatorily of cheap. Fiction sentimental romance and thrillers of

> popular appeal but little literary merit. In America the term applies to a long short story somewhere between the short story and the novella."(12)

کڈن کے مطابق ایسی افسانوی تخلیق جو ناول سے مختصر اور مختصر افسانے سے طویل ہو، اسے عام طور پر سستا، جذباتی، رومانی، مقبول عام، سنسنی خیز اور کم اہمیت کا حامل تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں ادبی خواص پورے طور پر موجود نہیں ہوتے۔ کڈن نے یہ بھی بتایا ہے کہ امریکہ میں یہ اصطلاح طویل مختصر افسانے کے لیے برتی جاتی ہے جو تقریبا نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہوتی ہے۔

اسی طرح کڈن نے ناولٹ سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح Novellat (ناولٹ) کی وضاحت بھی کی ہے جو ان الفاظ میں ہے۔

ناولٹ (Novellat)

> "A form of folk-tale of the semitic tradition which is of a particular time and place. It lacks universality."(13)

اس سے مراد ہے کہ سامی تہذیب کی ایسی لوک کہانی جو کسی مخصوص وقت اور مقام سے تعلق رکھتی ہو۔ کڈن نے Novelette اور Novellat کی ہر دو اصطلاحات میں یہ فرق واضح کیا ہے کہ Novellat سامی تہذیب کی لوک کہانی کی ایسی قسم ہے جس کا تعلق ایک مخصوص وقت اور مخصوص مقام سے ہے۔ ظاہر ہے کہ مقامیت کی قید کی وجہ سے اس میں آفاقیت کا عنصر بہت کم ہوگا۔

ناولٹ (Novelette) کی تعریف کرتے ہوئے کڈن نے کہا ہے کہ امریکہ میں یہ اصطلاح طویل مختصر افسانے کے لیے برتی جاتی ہے جو تقریبا نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہوتی ہے۔ یہ نکتہ ایک اور بحث کو سامنے لاتا ہے۔ جو اگلے صفحات میں دیکھی جا سکے گی۔ ناولٹ کے لیے ''طویل مختصر افسانے'' کی یہ اصطلاح ناولٹ کے دوسرے مفسرین کی اصطلاحات سے قدرے مختلف ہے۔ مزید براں کڈن نے نوویلا کے لفظ کو ناول کے معنی میں استعمال کرتے ہوئے کہا کہ Novelette نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہے کیونکہ نوویلا اطالوی اصطلاح ہے۔ اس لیے اس کی وضاحت کے لیے

ہمیں اطالوی حوالہ دیکھنا پڑے گا۔

نوویلا (Novella)

نوویلا کی اصطلاح کے ضمن میں ہیری شا (Harry Shaw) نے لکھا ہے:

> "An Italian term meaning "A story" novella refers to a relatively short prose narrative comparable in length to a long short story or a novelette." (14)

ہیری شا کے مطابق نوویلا کی اصطلاح اطالوی ہے جس کے معنی کہانی کے ہیں۔ نوویلا مختصر نثری بیانیہ کے مفہوم میں مستعمل ہے جو اپنی طوالت اور ہیئت میں طویل مختصر افسانے اور ناولٹ سے مشابہت رکھتا ہے۔ ہیری شاہ کی تعریف کے مطابق یہ بات خاصی واضح ہو جاتی ہے کہ نوویلا اپنی ضخامت اور ہیئت میں طویل مختصر افسانے اور ناولٹ سے بہت زیادہ مشابہت رکھتا ہے۔ ہیئت کا تعلق چونکہ براہ راست تکنیکی مباحث سے ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نوویلا اور ناولٹ میں استعمال ہونے والے تکنیکی عناصر تقریباً ایک جیسے ہیں۔

ڈیوڈ گریمبس (David Grambs) نے نوویلا کی اصطلاح کو واضح کرتے ہوئے اس میں یہ اضافہ کیا ہے:

> "A prose narrative that is relatively brief and has a compressed plot (often focused on a single event or conflict) and circumscribed setting or a 'espatale with an illustrative or satiric intent or a moral, long short story or a short novel." (15)

اس کا مفہوم یہ بنتا ہے کہ ایک ایسا نثری بیانیہ جو مختصر ہو، ٹھوس پلاٹ رکھتا ہو اور یہ پلاٹ ایک واقعہ یا کشمکش کے گرد گھومتا ہو، اس کے علاوہ مقامی لحاظ سے بھی محدود ہو۔ یہ ایک ایسی کہانی ہے جو اپنے اندر طنزیہ اور سبق آموز مقاصد لیے ہوئے ہو، اسے طویل مختصر افسانہ یا مختصر ناول کہا جا سکتا ہے۔

ڈیوڈ گریمبس کی وضاحت سے پچھلے مباحث میں یہ اضافہ ہوا ہے کہ نوویلا کا پلاٹ ٹھوس ہونا چاہیے۔ اسے ایک واقعے یا کشمکش کا احاطہ کرنا چاہیے اور مقامی لحاظ سے محدود ہونا چاہیے۔

ظاہر ہے ڈیوڈ گریمبس کے تمام تر مطالبے اس امر کے متقاضی ہیں کہ ایک نوویلا یا ناولٹ، جس کی ضخامت محدود ہوتی ہے اگر ٹھوس پلاٹ کا حامل نہ ہو تو اس میں بکھرے ہوئے واقعات کی بھرمار ہو گی اور اسی تناسب سے ان واقعات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کشمکش کا دائرہ بھی لامحدود ہوتا چلا جائے گا جسے نوویلا کی طوالت اپنے اندر سمیٹنے کی گنجائش نہیں رکھتی۔ اسی طرح نوویلا کا مقامی طور پر محدود ہونے سے مشروط ہونا، سے مراد یہ ہے کہ اس کا پیش منظر (لینڈ سکیپ) صرف انہی حدود تک پھیلا ہونا چاہیے جسے اس کی مختصر کہانی یا موضوع سہار سکے البتہ نوویلا کی تعریف کرتے ہوئے ڈیوڈ گریمبس نے آخر میں نوویلا کو طویل مختصر افسانہ قرار دیا ہے۔ یہ امر محلِ نظر ہے۔ اس کی وضاحت ’ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ میں خط امتیاز‘‘ کے زیر عنوان بحث میں کی جائے گی۔

ایکس جے۔ کینیڈی (X.J. Kennedy) نے مختصر ناول (Short Novel) یا نوویلا کی اصطلاح کو کچھ اس طرح سے واضح کیا ہے:

> "The term short novel (or Novella) mainly describes the size of a narrative it refers to a narrative midway in length between a Short story and a novel. (E.M. Forster once said that a novel should be at least 50,000 words in length and most editors and publishers would agree with that definition). Generally a short novel 'live a short story Focuses on just one or two characters but, unlike a short story it has room to examine them in greater depth and detail. A short novel also often explores them over a greater period of time. Many writers like Thomas Mann, Henry James, Joseph Conrad and Willa Cather Favored the Novella (called nouvelle in France) as a perfect

medium between the necessary compression of the short story and the potential sprawl of the novel."(16)

کینیڈی کے کہنے کے مطابق عام طور پر مختصر ناول ایسے بیانیہ کو کہا جاتا ہے جو طوالت میں مختصر افسانے اور ناول کی درمیانی شکل ہو۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر نے ناول کی طوالت کو کم از کم پچاس ہزار الفاظ تک پابند کیا ہے اور بیشتر مدیران اور ناقدین اس تعریف سے اتفاق کریں گے عام طور پر مختصر ناول میں مختصر افسانے کی طرح ایک یا دو کرداروں کا زیادہ تفصیل اور گہرائی سے سامنے آنے کا امکان موجود ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مختصر ناول میں اکثر و بیشتر ان کرداروں کا زمانی لحاظ سے پھیلاؤ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ تھامس مان، ہیری جیمز، جوزف کانراڈ اور ولا کیتھر جیسے بہت سے ادیب اس امر پر متفق ہیں کہ نوویلا جسے فرانس میں Nouvelle (نوول) کہا جاتا ہے، مختصر افسانے کے اختصار اور ناول کی وسعت کے درمیان ایجاز کی ایک مثالی صورت ہے۔ مطالعے کے لحاظ سے کینیڈی نے مختصر ناول یا نوویلا کو بہت سے دوسرے شارحین کی طرح ہی قرار دیا ہے۔ البتہ کرداروں کے حوالے سے بحث کو ذرا آگے بڑھاتے ہوئے کینیڈی نے واضح کیا ہے کہ مختصر افسانے میں کرداروں کا ایک آدھ اہم پہلو نمایاں کیا جاتا ہے۔ جب کہ مختصر ناول (ناولٹ) یا نوویلا میں کرداروں کو کئی پہلوؤں سے اجاگر کیا جاتا ہے بلکہ ان کرداروں کی داخلی کیفیات کا تجزیہ باریک بینی سے کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ مختصر افسانے کے مقابلے میں کردار زمانی اعتبار سے زیادہ عرصے پر پھیلے ہوتے ہیں۔ مختصر افسانے میں کردار زمانی طور پر ایک مخصوص اور محدود وقت کے پس منظر میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور اپنے عمل کو ظاہر کرتے ہیں۔ جب کہ ناولٹ کے کردار ایک دن سے لے کر ایک طویل عرصہ تک اپنے عمل کو ظاہر کر سکتے ہیں۔ کینیڈی (kennedy) نے مختلف ادیبوں کے حوالے سے ناولٹ کی ہیئت کے بارے میں اسے مختصر افسانے کے اختصار اور ناول کی وسعت کے درمیانی ایجاز کی جس صورت کا ذکر کیا ہے اس سے مراد مختصر افسانے یا طویل مختصر افسانے کی لفظی کفایت، معنوی رمزیت کی خوبی اور ناول کی وسعت (کینوس) ہے یعنی ناولٹ کے پھیلاؤ میں ناول کی سی خصوصیت ضروری ہے لیکن یہ پھیلاؤ ایک خاص حد تک تو ہو سکتا ہے لیکن اس قدر نہیں کہ یہ اپنی حدود پھلانگ کر ناول کی حدود (وسعت) میں داخل ہو جائے۔ اطالوی ادب میں نوویلا کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

> "Which was brief adhered to the nations of unity of time and action and had a single plot and direct style of narration."(17)

اس تعریف کے مطابق ناولٹ میں اختصار کی خوبی کے ساتھ ساتھ وقت اور مقام کی قید کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے لیکن اس حوالے میں جن دو اہم نکات کا اضافہ ہوا ہے وہ مکمل پلاٹ اور سیدھے طرزِ بیان کا ہے۔ نوویلا میں پلاٹ کی اہمیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ بالخصوص مکمل پلاٹ کا ہونا گویا اس طرف اشارہ کر رہا ہے کہ طویل مختصر افسانے اور ناول میں پائے جانے والے بنیادی عنصر، پلاٹ کا وجود ناولٹ میں بھی ضروری ہے اور جہاں تک سیدھے طرزِ بیان کا تعلق ہے اس سے مراد یہ ہے کہ ناول کے تفصیلی طرزِ بیان اور طویل مختصر افسانے کے ایجاز و اختصار والے طرزِ بیان کے مقابلے میں نوویلا کا طرزِ بیان سیدھا ہونا چاہیے۔

ان تمام مغربی اور امریکن شارحین کی مختلف تشریحات کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ہمیں اردو کے ان ناقدین کی آراء پر بھی ایک نظر ڈال لینی چاہیے جنھوں نے ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانے کی اصطلاحات کو اپنے اپنے نقطہ ہائے نظر کے مطابق واضح کیا ہے۔

پروفیسر کلیم الدین احمد نے فرہنگ ادبی اصطلاحات (انگریزی اردو) میں اصطلاح ناولٹ (Novelette) کی وضاحت اس طرح کی ہے۔

’’چھوٹا ناول خصوصاً جس میں ادبی حسن کا فقدان ہو۔‘‘(18)

اسی فرہنگ میں ناولٹ سے ملتی جلتی ایک دوسری اصطلاح (Novellat) (ناولٹ) کے بارے میں لکھا ہے:

’’وہ عوامی قصہ جو کسی خاص وقت اور جگہ سے متعلق ہوتا ہے۔‘‘(19)

نوویلا (Novella)

نوویلا کی اصطلاح کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے لکھا ہے:

’’افسانہ، مختصر نثری قصہ، Boccaccio کے Decameron جیسی تخلیقات پر منطبق ہوتا ہے۔ یہ اخلاقی ہوتا ہے۔ اس میں حقیقت طرازی ہوتی ہے۔ عموماً

عورتوں یا کشیشوں کی ہجو ہوتی ہے۔'' (20)

ناویلے (Novelle)

ناویلے کی اصطلاح کا ترجمہ اس فرہنگ کے مطابق:

''نثری افسانہ ناول سے مختصر ہے۔'' (21)

نوول (Nouvelle)

فرانسیسی زبان میں ناولٹ یا نوویلا کے ہم معنی اصطلاح نوول (Nouvelle) استعمال ہوتی ہے اس اصطلاح کا ترجمہ فرہنگ ادبی اصطلاحات میں کلیم الدین احمد نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''ایک قسم کا مختصر ناول جس کے پلاٹ کی ساخت ایسی گٹھی ہوتی ہے جیسے افسانے کی۔'' (22)

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ کی تعریف یوں کی ہے:

> ''ناولٹ بھی ناول کی ایک شاخ ہے۔ وہ ناول سے ایسا کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے۔ نہ کوئی ایسا حیرت انگیز تجربہ ہے کہ قابل قبول نہ ہو بلکہ اس کو ناول کے فنی ارتقاء کی ایک منزل کہنا چاہیے۔ حالات کا تقاضا یہ تھا کہ ناول کا فن اس منزل سے ضرور روشناس ہو۔ مختصر افسانہ اس کے مقابلے میں ایک زیادہ حیرت انگیز اور انقلابی تجربہ ہے کیونکہ وہ داستان گوئی اور ناول نگاری دونوں سے مختلف ہے۔ داستان، ناول، ناولٹ اور مختصر افسانہ میں بہت سے اصول مشترک ہیں لیکن مجموعی اعتبار سے یہ ہیئت اور تکنیک کا فرق ہے جو ایک کو دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ (23)

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ کو ناول کی ایک شاخ کا نام دیا ہے وہ اسے ناول کے فنی ارتقاء کی ایک منزل قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں ناولٹ کے مقابلے میں مختصر افسانہ زیادہ حیرت انگیز تجربہ ہے۔ انہوں نے ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے ناولٹ کو داستان، ناول اور مختصر افسانے سے مختلف قرار دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ناولٹ اپنی ایک مخصوص ہیئت اور تکنیک رکھتا ہے لیکن ہیئت اور تکنیک پر بحث کرنے سے پہلے ہم ناولٹ یا نوویلا کی اصطلاحات کا مزید جائزہ لیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن

فاروقی نے ناولٹ کو ناول اور مختصر افسانہ سے اس طرح ممیز کیا ہے۔

> ”ناول قصوں کے دھاگوں کا ایک مکمل جال ہوتا ہے اور مختصر افسانہ محض ایک دھاگہ ہوتا
> ہے۔ ناولٹ میں دھاگہ تو ایک ہی تھا مگر اس کے لیے اسے ناول نہیں کہا جا سکتا تھا۔ اس
> دھاگے میں پیچیدگیاں تھیں جن کی بنا پر وہ ناول کا جال بنا تا نظر آتا تھا۔“(24)

احسن فاروقی نے ناول، ناولٹ اور مختصر افسانہ میں پائے جانے والے قصہ پن کا ذکر کیا ہے کہ ناول میں مختلف قصے ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہوتے ہیں جس طرح دھاگوں سے بنا جال ہوتا ہے۔ مختصر افسانے میں قصے کا ایک آدھ پہلو سامنے لایا جاتا ہے جسے ایک دھاگہ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اس کے مقابلے میں ناولٹ میں قصہ پن کا عنصر ناول اور مختصر افسانہ کی طرح موجود تو ہوتا ہے۔ لیکن یہ مختصر افسانہ کی طرح اکہرا اور ناول کی طرح گنجلک نہیں ہوتا، بلکہ اس کے دھاگے ناول کے مقابلے میں سادہ اور سیدھا جال بناتے نظر آتے ہیں یہ بحث بنیادی طور پر پلاٹ کی طرف اشارہ کرتی ہے یعنی ناولٹ کا، پلاٹ ناول اور مختصر افسانے کے مقابلے میں سیدھا اور سادہ ہوتا ہے۔

ایک اور جگہ احسن فاروقی نے مختصر افسانہ، ناول اور ناولٹ کے فرق کو اس طرح بیان کیا ہے:

> ”مختصر افسانے کو زندگی کا ایک تار کہتے ہیں۔ ناول کو تاروں کا ایک مکمل جال کہتے ہیں
> اور ناولٹ چند تار بٹ کر ایک موٹا تار بنتا نظر آتا ہے۔“(25)

یہاں بھی احسن فاروقی نے پچھلے اقتباس سے ملتی جلتی بات ہی کی ہے۔ اضافہ اس میں یہ ہے کہ ناولٹ مختصر افسانے اور ناول کے مقابلے میں زندگی کے خاص حصے پر محیط ہوتا ہے جب کہ ناول میں پوری زندگی کا نقشہ موجود ہو سکتا ہے اور مختصر افسانہ زندگی کی محض ایک ہلکی سی جھلک دکھاتا ہے۔ ایک اور مضمون میں ناولٹ کی تعریف احسن فاروقی نے اس طرح کی ہے:

> ”ناولٹ کی تعریف کی جائے تو یوں کہا جائے گا کہ مقصد میں تو مختصر افسانہ ہی ہوتا ہے
> اس لیے اس کی ترکیب مختصر افسانے ہی کی رہتی ہے مگر عمل میں وہ ناول کی راہ پر چلتی ہے
> اس لیے بہت مواد اُس میں آجاتا ہے اور اس کی لسبان بھی بڑھ جاتی ہے۔“(26)

احسن فاروقی کی یہ تعریف ناولٹ کے سلسلے میں خاصا مغالطہ پیدا کرتی ہے۔ شاید وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کہانی کا عنصر جس طرح افسانے میں موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح ناولٹ میں بھی ہوتا ہے لیکن اس میں ناول کے فنی لوازمات داخل ہو جاتے ہیں اور یہ ایک مخصوص ہیئت اختیار کر لیتا ہے۔ ناولٹ کی

وضاحت احمد ندیم قاسمی نے ان الفاظ میں کی ہے:

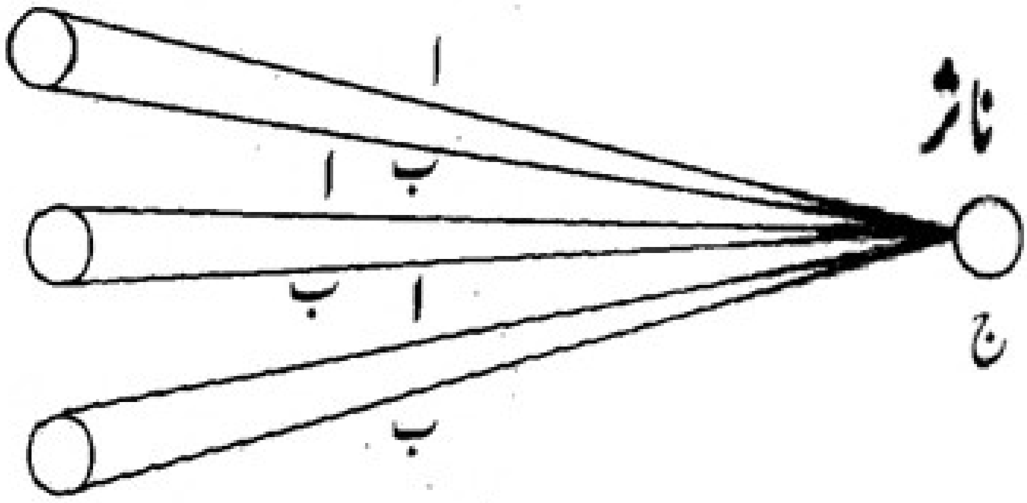
> ''ناولٹ کا تعلق ناول کے خاندان سے ہے اور ناول میں جو واقعاتی اور کرداری پھیلاؤ ہوتا ہے اس سے ناولٹ محروم نہیں ہوتا۔ ناولٹ میں یہ پھیلاؤ کچھ سمٹ جاتا ہے۔ مگر ناولٹ میں بھی تاثر وہی ناول کی سی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی کا ہوتا ہے۔'' (27)

احمد ندیم قاسمی نے ناولٹ کی تعریف یہ کی ہے کہ ناول اور ناولٹ کا فرق واقعاتی اور کرداری پھیلاؤ اور سمٹاؤ کا ہے یعنی ناول میں واقعات بہت پھیلے ہوئے ہوتے ہیں جب کہ ناولٹ میں یہ پھیلاؤ لہٰذا کم ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ناول کے کرداروں کو بہت سے پہلوؤں کے ساتھ اُجاگر کیا جاتا ہے جب کہ ناولٹ میں کردار کی چند ایک خصوصیات نمایاں کی جاتی ہیں لیکن تاثر کے لحاظ سے ناولٹ میں بھی ناول کی سی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی پائی جاتی ہے۔

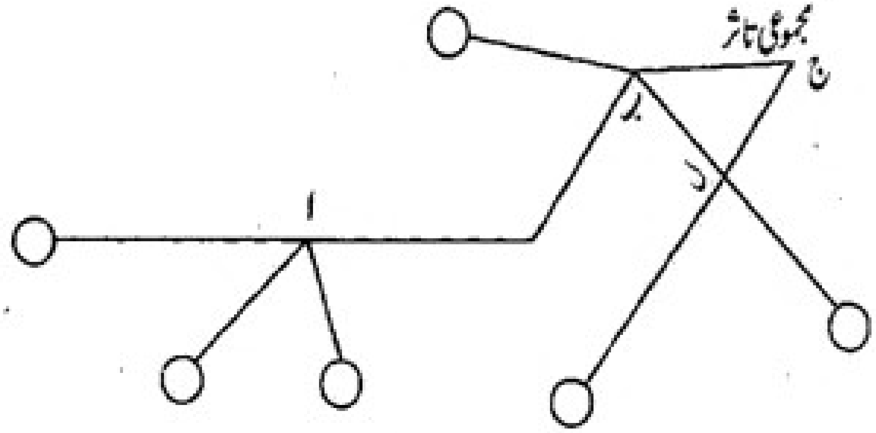
احمد ندیم قاسمی کی یہ وضاحت بہت حد تک جامع ہے لیکن اس وضاحت کے باوجود، ناول اور ناولٹ میں فرق محض وسعت اور اختصار کا نہیں ہے۔ اصل فرق دونوں اصناف کے مزاج کا ہے۔ مزاج کا [illegible] باغ یا باغیچے کا سا ہرگز نہیں ہے بلکہ مزاج کا یہ تعین ناولٹ نگار یا ناول نگار کا فنی رویہ کرتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا ناولٹ کے بارے میں تھامس اذل (Thomas. H. Uzzel) کے حوالے سے یوں رقم طراز ہیں:

> ''تھامس اذل نے ناولٹ کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں تو بحث نہیں کی البتہ ناول و افسانے اور ناولٹ کے فرق کو مختلف اشکال سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً افسانے کے مزاج کو اس نے یوں واضح کیا ہے:

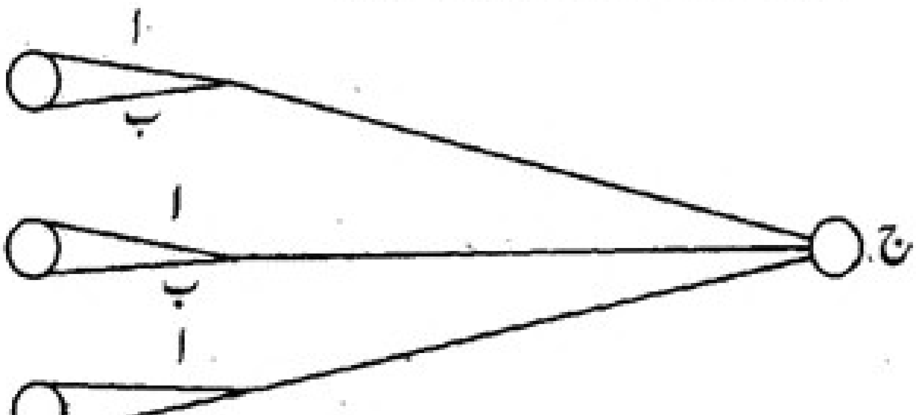


اذل کے قول کے مطابق اگر اس شکل کے دائروں کو واقعات کی علامت قرار دے لیا جائے تو ان کے اثرات یا نتائج الف اور ب کی صورت میں براہ راست ج کے مقام تک پہنچیں گے اور یہی افسانے کا بنیادی اور مرکزی تاثر ہوگا لیکن ناول میں صورت اس قدر سادہ اور اثرات کی ترسیل اس قدر بلاواسطہ نہیں ہوگی چنانچہ ناول کے مزاج کو اذل نے اس شکل سے واضح کیا ہے۔



اس شکل میں دائرے واقعات یا کرداروں کی علامت ہیں لیکن ان کے نتائج براہ راست ج کے مقام تک پہنچنے کی بجائے مختلف منازل الف، ب، د پر ملنے کے بعد ج کی طرف پیش قدمی کرتے اور زندگی یا کردار کے ایک بھرپور تاثر کو جنم دیتے ہیں۔

یہاں تک تو بات صاف اور واضح ہے لیکن جب تھامس اذل ناولٹ کے مزاج کو بھی اسی انداز سے واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو الجھن پیدا ہو جاتی ہے مثلاً ناولٹ کے لیے انہوں نے یہ شکل پیش کی ہے



> اس شکل کی مدد سے وہ کہنا غالباً یہ چاہتے ہیں کہ ناولٹ نہ تو افسانے کی سی سادگی اور بلاواسطہ طریق کار کا غماز ہے اور نہ اس میں ناول کی سی پیچیدگی اور پھیلاؤ ہی پیدا ہوتا ہے لیکن اس انداز تشریح سے ایک نئی صنف ادب کا وجود تو ثابت نہیں کیا جا سکتا۔'' (28)

ڈاکٹر وزیر آغا نے تھامس اذل کی وضع کردہ تین مختلف اشکال کی مدد سے افسانے، ناول، اور ناولٹ کی اصطلاحات کی وضاحت کرنے کے بعد جس طرح از خود یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ تھامس اذل کے اس اندازِ تشریح سے ایک نئی صنف ادب (ناولٹ) کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ یہ بات محلِ نظر ہے۔

شکل نمبر 1 کے مطابق دائروں کو واقعات کی علامت قرار دیتے ہوئے ان کے اثرات یا نتائج الف اور ب کی صورت میں براہ راست (بلاواسطہ) ج کے مقام (مرکزی تاثر) تک پہنچنے کو افسانہ کے مزاج سے ہم آہنگ قرار دیا گیا ہے۔ یعنی افسانہ میں واقعات کے اثرات مرکزی نقطے تک بلاواسطہ پہنچتے ہیں۔ جب کہ ناول کے لیے وضع کردہ شکل کے مطابق واقعات یا کرداروں کے اثرات براہ راست ج کے مقام تک نہیں پہنچتے بلکہ بالواسطہ طور پر مختلف کڑیوں (خطوط) کے ذریعے ج (مجموعی تاثر) تک پہنچتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ناول میں بہت سی پیچیدگیاں پائی جاتی ہیں جو ظاہر ہے کہ ایک پیچیدہ (مرکب) پلاٹ کے وسیلے سے اپنے پھیلاؤ کو ظاہر کرتی ہیں اور زندگی یا کردار کے ایک بھرپور تاثر کو جنم دیتی ہیں۔ تیسری شکل جو ناولٹ کو واضح کرنے کے لیے پیش کی گئی ہے اس میں دائرے (واقعات) الف اور ب (خطوط) کے ذریعے ایک مقام پر متصل ہونے کے بعد بالواسطہ طور پر ج کے مقام تک پہنچتے ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ناول اور ناولٹ کے لیے تھامس اذل کی وضع کی گئی اشکال کے ذریعے کیونکہ دونوں (اصناف) میں واقعات کا عمل بالواسطہ طور پر ایک ہی طریقے سے اپنے انجام تک پہنچتا ہے اس لیے دونوں اصناف (ناول اور ناولٹ) ایک ہی طرح کی ہیں لہٰذا نتیجتاً اس سے ایک نئی صنف (ناولٹ) کا وجود ثابت نہیں ہوتا، حالانکہ تھامس اذل نے ناول اور ناولٹ کے لیے جو اشکال وضع کی ہیں ان میں نمایاں طور پر فرق دکھائی دیتا ہے۔ یہ فرق اصل میں تکنیک کا ہے یعنی ناول میں قصے اور کرداروں اور واقعات کے بہت سے دائرے بنتے ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ بھی چلتے ہیں اور بعض مقامات پر ایک دوسرے کو قطع بھی کر رہے ہوتے ہیں جب کہ ناولٹ میں یہ اہتمام سادہ طور پر کیا جاتا ہے۔

یعنی قصے کرداروں اور واقعات کے ایک یا دو دائرے بنائے جاتے ہیں۔ ناول اور ناولٹ کے لیے وضع کی گئی اشکال یہ بھی ظاہر کر رہی ہیں کہ مقصد قصہ کا بیان ہے۔ جو ناول میں مختلف پیچیدہ راستوں سے ہوتا ہوا اپنے منطقی انجام تک پہنچ رہا ہے جب کہ ناولٹ میں یہ راستے نسبتاً کم پیچیدگی کے ساتھ اپنے انجام تک پہنچ رہے ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ناولٹ کا وجود ایک علیحدہ (نئی) صنف کے طور پر ایک اپنی مسلم حیثیت رکھتا ہے۔

ادب کی بیشتر اصناف نظم ونثر میں معمولی ہیئتی فرق کے باوجود بہت سی اصناف اپنا وجود منوا چکی ہیں مثلاً اصناف نثر میں سفر نامہ اور رپورتاژ، انشائیہ اور ہلکے پھلکے مضمون (Light essay)، مختصر افسانہ اور طویل مختصر افسانہ، بطور صنف علیحدہ علیحدہ ایک اپنا تشخص رکھتے ہیں۔ اسی طرح اصناف نظم میں غزل اور قصیدہ، قطعہ اور رباعی، مخمس اور مسدس ہیں۔ جو اپنے مصرعوں کی تعداد اوزان اور موضوع کے معمولی فرق کے باوجود اپنی الگ الگ پہچان اور مقام رکھتی ہیں تو پھر ناولٹ کو ناول سے الگ بطور ایک صنف تسلیم نہ کرنے کا کیا جواز باقی رہ جاتا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے ناولٹ کو ناول سے علیحدہ صنف تسلیم کرتے ہوئے اسے کینوس کے فرق کے ساتھ پرکھنے کی کوشش کی ہے۔

> ”جب کینوس محدود ہو تو پھر تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی سے اظہار پاتی ہے یہ گہرائی شدت تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے۔ یہی ناولٹ کا فن ہے ناول میں بھی زندگی پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ لیکن ناول نگار روشنی کے سیلاب سے کام لیتا ہے جب کہ ناولٹ میں روشنی تو ہے لیکن روشنی کا سیلاب نہیں، یہ ادیب کا کمال ہے کہ وہ ناولٹ میں روشنی ایسے زاویے سے برتتا ہے کہ کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے بلکہ کم روشنی اس کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔“(29)

اب تک بیان ہونے والی ناولٹ کی اصطلاحات کی تشریحات میں ڈاکٹر سلیم اختر کی بیان کردہ تشریح نسبتاً زیادہ جامع، مربوط اور مدلل ہے۔ اس سے ناولٹ کی تکنیک، اس کی روح اور دائرہ کار مکمل طور پر سامنے آ جاتا ہے۔

دراصل یہ سارا مسئلہ ہی کینوس کا ہے لیکن کینوس سے مراد محض ناولٹ کا پھیلاؤ نہیں ہے۔ یہ ناولٹ نگار کی فنی اور تخلیقی صلاحیت سے سروکار رکھتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے یہاں کلیدی نکتہ یہ بیان کیا ہے کہ ناولٹ نگار کی تخلیقی توانائی پھیلاؤ کی بجائے گہرائی کی طرف سفر کرتی ہے تو یہاں ناولٹ نگار کا نقطہ نظر افقی پھیلاؤ کی بجائے عمودی پھیلاؤ کی طرف سفر کرتے ہوئے قصہ کی جھیل سے وہ آب دار گوہر مقصود نکال لاتا ہے جس کی چمک دمک ایک مخصوص ماحول کو جگمگا دیتی ہے۔ یہ جگمگاہٹ ایک مخصوص روشنی کی لہریں پیدا کرتی ہے جسے ڈاکٹر سلیم اختر کے الفاظ میں کہ "کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے" اس سے مراد یہ ہے کہ ناولٹ میں زندگی کا ایک مخصوص دائرہ موضوع بنتا ہے۔

تمام واقعات اس دائرے میں سامنے آتے ہیں اور ناولٹ کے سبھی کردار اس مخصوص دائرے (فضا) میں اپنا عمل ظاہر کرتے ہیں، یہاں جس شدت تاثر کا ذکر ہوا ہے وہ اس گہرائی سے جنم لیتی ہے جو ناولٹ نگار کی فنی صلاحیت اور ذہانت سے تخلیق پاتی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے ناول کو روشنی کا سیلاب اور ناولٹ کو صرف روشنی کہہ کر بہت حد تک ناول اور ناولٹ کے فرق کا تعین کر دیا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے مندرجہ بالا حوالے کے آخر میں کہا ہے کہ یہ کم روشنی اس (ناولٹ) کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے ناول نگار کے مقابلے میں ناولٹ نگار صرف ان حصوں پر روشنی ڈالتا ہے جو اس کے موضوع (قصہ) کا اہم ترین حصہ ہوتی ہیں۔ اس بات کو فلم کی تکنیک سے یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ جس طرح رات کی تاریکی میں گلی میں لگا ایک گھر کا سیٹ ہوتا ہے۔ لائٹ مین وہاں گھر کے صرف انہی حصوں کی لائٹنگ کرتا ہے جنہیں فلم ڈائریکٹر کو شوٹ کرنا ہوتا ہے، بعض اوقات وہ رات کی تاریکی میں کسی کردار کو گلی یا بازار میں چلتا ہوا دکھانا چاہتا ہے تو کیمرہ اور فلیش لائٹ اس کردار کو Chase (تعاقب) کرتے ہیں اس طرح گلی یا بازار کا صرف وہ حصہ روشن ہوتا چلا جاتا ہے جسے اسے دکھانا مقصود ہوتا ہے۔

ناولٹ کے فن کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ ناول اگر پورے شہر کا منظر نامہ ہے تو ناولٹ اس شہر کی ایک گلی یا بازار کی تصویر ہوتا ہے جس میں ماحول اور کردار اس طرح دکھائے جاتے ہیں کہ اس گلی اور بازار کے ساتھ ساتھ اس کے پس منظر میں شہر کا دھندلا سا منظر نامہ، شور اور گہما گہمی کا ہلکا ہلکا احساس بھی اُجاگر ہو سکے۔

# حواشی

1. To Coin a phrase, A Dictionary of Origins, 1981, p. 173.
2. The Concise Oxford French Dictionary, 1934, p.574.
3. The Chamber Dictionary, 1994, p. 1155.
4. New Encyclopaedia Britannica, Volume-8, Edition 1985, P-810
5. The Encyclopedia Americana, Volume-20, International Edition, 1984, p.511-a.
6. The Encyclopedia Americana Volume-20, Inernational Edition 1984, p. 511-a.
7. Academic American Encyclopedia, Volume 14, p.276.
8. The Oxford English Dictionary 1989, (Second Edition), Volume 10, p. 565.
9. The Oxford English Dictionary, 1989, (Second Edition), Volume 10, p. 563.
10. Dictionary of World Literary Terms, p. 219.
11. Dictionary of World Literary Terms, p. 219.
12. Dictionary of Literary Terms, p. 452.
13. Dictionary of Literary Terms, p. 452.
14. Dictionary of Literary Terms, p. 457.
15. Literary Companion Dictionary, p. 249.
16. Literature an introduction to Fiction. Poetry and Drama. by X.J. Kennedy, Daana Gioia. Wesleyan University, p. 267.
17. The MaCmillan Dictionary of Italian Literature, p. 360.

18۔ فرہنگ ادبی اصلاحات (انگریزی، اردو)، مرتبہ پروفیسر کلیم الدین احمد، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، 1986ء، ص139۔

19۔ ایضاً

20۔ ایضاً

21۔ ایضاً

22۔ ایضاً

23۔ ناولٹ کی تکنیک، نقوش، لاہور، شمارہ 20,19، 1952ء، ص205۔

24۔ ''ناولٹ'' (مضمون)، سیپ، کراچی، ناولٹ نمبر، شمارہ 10، ص640۔

25۔ ادبی تخلیق اور ناول، مکتبہ اسلوب کراچی، 1963ء، ص128۔

26۔ ''ناولٹ'' (مضمون)، سیپ کراچی، ناولٹ نمبر، شمارہ 10، ص642۔

27۔ پیش لفظ ''ضبط کی دیوار''، گورا پبلشرز، لاہور، 1995ء، ص9۔

28۔ ''ناولٹ کا مسئلہ''، نئے مقالات، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، 1972ء، ص203، 204، 205۔

29۔ ''ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ''، داستان اور ناول تنقیدی مطالعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1991ء، ص127۔

◆◆◆

# تخلیقی عمل اور اس کی نوعیت و ماہیت

## ڈاکٹر محمد خاں اشرف

انسان کی وہ خصوصیت جو اس کو دوسری مخلوقات سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کا تخلیقی عمل ہے جس کے ذریعے وہ نئی چیزیں ایجاد کرنے، دریافت کرنے، تخلیق کرنے اور عدم سے وجود میں لانے کا عظیم کام انجام دیتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل انسان کے وجود میں برپا ہوتا ہے لیکن اس کا اظہار دوسرے لوگ دیکھتے ہیں۔ یہ اظہار نئی ایجادوں کی شکل میں ہوتا ہے اور نئے فنون کی شکل میں بھی، شاعری ہو یا مصوری، موسیقی ہو یا مجسمہ سازی، نئے علوم کا انکشاف ہو یا نئی حقیقتوں کی دریافت، ان سب کی بنیاد ایک ایسا عمل ہے جو بیان کی آسانی کے لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے ضمیر میں برپا ہوتا ہے اور اس کو ہم تخلیقی عمل کے نام سے پکار سکتے ہیں کیوں کہ اس عمل کے نتیجے میں تخلیق وجود میں آتی ہے۔ تخلیق یعنی کسی چیز کا عدم سے وجود میں آنا اور یہ ترکیب انھی چیزوں پر صادق آتی ہے جو انسان اپنے اس عمل سے پیدا کرتا ہے۔

ان تمام تخلیقات کی معنویت اور قدر بندی پر بڑے وسیع و عریض پیمانوں پر کام ہوا ہے۔ شاعری ہو مصوری یا موسیقی تمام فنون لطیفہ کی تکنیک، ذریعہ اور موضوع کی تشریح و تعبیر پر بے شمار کتابیں لکھی گئی ہیں۔ اسی طرح وہ فنون جو انسان کے فائدے کے لیے استعمال میں آتے ہیں اور جنھیں فنون مفیدہ کہا جاسکتا ہے ان کے تجزیہ و تشریح و توضیح کے کاموں سے لائبریریاں بھری پڑی ہیں لیکن وہ عمل جو انسان کے وجود کے اندر برپا ہوتا ہے اور جس کے نتیجے میں تخلیق وجود میں آتی ہے اس کو آج تک سمجھا نہیں جاسکا اور نہ ہی اس کی کوئی تفصیل و تعبیر وجود میں آسکی ہے۔ ہم آج یہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ تخلیقی عمل کیا ہے؟ یہ کیسے وقوع پذیر ہوتا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اس طرح سے ہم اس کی تفہیم کی کچھ کوشش کرتے ہیں۔

سب سے پہلی حقیقت یہ ہے کہ یہ تخلیقی عمل انفرادی ہوتا ہے یعنی ایک فرد ذات کے اندر وجود میں آتا ہے۔ یہ ایسا عمل ہے جس کا سرچشمہ ہمیشہ فردِ واحد کی ذات ہے۔ دوسرے لوگ اس کے اظہار میں شریک تو ہو سکتے ہیں لیکن اس کی داخلی واردات میں شامل نہیں ہو سکتے۔ ایک ہی فرد کو اس پل صراط سے گزرنا ہوتا ہے۔ اکتشاف کا یہ محشر صرف اس کی ذات میں وارد ہوتا ہے۔ یہ بدیہی حقیقت انسانی تاریخ میں فرد کی اہمیت، اس کی انفرادی آزادی، اس کے بے مثال وجود اور اس فرد کو آزاد رکھنے کی ناقابل تردید دلیل ہے۔ تمام انسانی تہذیب و تمدن اصل میں فرد کی اسی آزادی کا مرہون منت ہے کہ فرد آزاد پیدا ہوتا ہے، وہ یکتا و بے مثال ہے اور اسے آزاد ہی رہنا چاہیے۔

اس بارے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ یہ عمل فنکار کی قوتِ ارادہ کا پابند نہیں ہے۔ یہ ہمارے تجربے کی بات ہے کہ ایک شاعر ہر وقت جب چاہے شعر نہیں کہہ سکتا اور مصور شاید تصویر تو بنا سکتا ہے لیکن وہ تصویر جسے تخلیق کا مرتبہ حاصل ہو وہ ہر وقت اور ہر جگہ وجود میں نہیں آتی۔ اقبال پر جب کیفیت ہوتی تھی تو اشعار ان کی زبان سے رواں ہو جاتے تھے لیکن بہت کم ہوا کہ وہ فرمائش پر کوئی شعر کہہ سکتے۔ یہی حالت تمام عظیم تخلیق کاروں کی ہے لہٰذا اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ تخلیقی عمل اپنے خالق کے ارادے کا بھی پابند نہیں ہوتا اور جب جہاں یہ عمل واقع ہو وہ اس کے اندرونی نفسانی تقاضوں اور کیفیتوں ہی کی پیداوار ہوتا ہے جس میں شعوری کاوش کو زیادہ دخل نہیں ہوتا، ایک بے خودی کی سی کیفیت اس واردات کے دوران فرد کے وجود کو اپنے قابو میں لے لیتی ہے۔ بعض مثالوں سے تو واضح ہوتا ہے کہ فرد کا شعوری احساس اس عمل کے بے حجابانہ ظہور میں آنے میں رکاوٹ بنتا ہے۔

تیسری اہم خصوصیت یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے نتیجے میں تمام تخلیقات کسی ایک ہی معیار کی نہیں ہوتیں۔ یہ معیار اعلیٰ تر بھی ہوتے ہیں اور کمتر بھی۔ انسانی وجود میں اس کی تخلیق کا سرچشمہ بھی انسان کی عمر اور اس کے وجود کے بڑھنے گھٹنے کے ساتھ گھٹتا بڑھتا ہے لیکن اس کا کوئی فارمولا یا قانون وضع نہیں کیا جاسکتا۔ کچھ لوگوں کی عظیم تخلیقات ان کی ابتدائی عمر کی تھیں، غالب نے اپنا بیشتر عظیم کلام ۱۸۲۶ء سے پہلے ہی کہا تھا جبکہ وہ عمر کے ابتدائی حصے میں تھے۔ کچھ لوگوں کی تخلیقات آخر عمر میں پختگی کا رنگ اختیار کرتی ہیں اور کچھ کی جوانی میں۔ اور یہ تنوع بھی اس تخلیقی کی ایک خصوصیت ہے۔

یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مشق سے تخلیقی عمل میں کوئی خاص بہتری (Improvement) کے

ثبوت نہیں ملتے۔ کچھ لوگوں نے چند تخلیقات کیں اور وہ عظیم قرار پائیں، کچھ لوگ ساری عمر مشق کرتے رہے اور کسی پایہ تک نہ پہنچ سکے۔ اس لیے اس مشق کو بھی تخلیقی عمل میں کوئی خاص مقام نہیں دیا جا سکتا۔

ان سب باتوں سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انسانی تخلیقی عمل کہیں بھی ہو سکتا ہے، شعوری عمر کے کسی بھی حصے میں ہو سکتا ہے، اس کے نتائج کم وبیش ہو سکتے ہیں، اعلیٰ اور ادنیٰ ہو سکتے ہیں اور ان کو کسی شعوری کاوش کے تحت نہیں لایا جا سکتا۔ ایسا عمل جس کی یہ خصوصیات ہیں وہ کس طرح وجود میں آتا ہے۔

اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ تخلیقی عمل کی یہ صلاحیت انسان کے وجود میں پوشیدہ ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ اس کا امکان ہر انسان کے وجود میں ہے لیکن اکثر صورتوں میں یہ فعال/ عامل کے بجائے Passive یعنی معمول کی صورت میں ہے۔ تخلیق کرنے کے بجائے عام لوگ تخلیق کو پہچاننے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ بھی اصل میں اس تخلیقی صلاحیت کا حصہ ہے جو تخلیقی عمل کو معکوس صورت میں وجود پذیر کرتا ہے۔ فنکار تخلیق وجود میں لاتا ہے، اس کے خمیر کے وجود میں تخلیقی عمل میں ہوتا ہے اور پھر وہ کسی ذریعے زبان، رنگ، چنگ، حرف وصوت کے ذریعے سے اسے خارجی شکل دیتا ہے جبکہ اسے سننے، دیکھنے، پڑھنے اور جاننے والا اسی ذریعے سے واپسی کا سفر کرتا ہے اور اپنے وجود میں اس تخلیقی عمل کو دوبارہ جگاتا ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ صلاحیت کم وبیش ہر انسان کے اندر موجود ہے۔ زیادہ تر لوگوں میں مجہول صورت میں ہوتی ہے لیکن کچھ لوگوں میں عامل صورت میں۔

وہ لوگ جن کے ہاں یہ صلاحیت عامل صورت میں ہے وہ معاشرے کا کمتر/ قلیل حصہ ہیں اور دیکھا گیا ہے کہ ایسے لوگ معاشرے میں صحیح طور پر Adjust نہیں ہوتے، ان میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ باغیانہ/ اختلافی رویہ ہوتا ہے اور انتہائی صورتوں میں ان لوگوں کو بالکل ہی معاشرے سے مختلف دیکھا گیا ہے۔ یہ اپنی وضع قطع ہی نہیں سوچ بچار اور محسوسات کے ذریعے سے بھی معاشرے سے الگ ہوتے ہیں، میراجی کی مثال یا ساغر کی مثالیں اس کی دو انتہائی صورتیں ہیں۔ بہت سے فنکار اپنی عمر کے کسی بھی حصے میں جنون کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔ کیا ہم اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ ذہنی ساخت اور محسوسات کے اعتبار سے یہ لوگ دوسرے لوگوں سے مختلف ہوتے ہیں۔

لیکن یہ اختلاف کس نوعیت کا ہے؟ معاشرہ بنیادی طور پر کلاسیکل۔ روایت کا پابند ہوتا ہے، اصول وضوابط کے مطابق زندگی گزارتا ہے، شعوری سطح پر فیصلے کرتا ہے اور معا [illegible] ے اصول وقواعد کو

قبول کرتے ہوئے فرد اس میں اپنی زندگی بسر کرتا ہے۔ جو فرد جتنا ان اصول وضوابط کا پابند ہوگا اتنا ہی وہ معاشرے میں اچھا سمجھا جاتا ہے لیکن فنکار لوگ اس لحاظ سے عموماً اچھے شہری نہیں ہوتے اور ایسا ہونا شاید ان کے اختیار میں بھی نہیں ہے کہ مروج اصول وضوابط کے مطابق زندگی گزارنے کے اہل نہیں ہوتے۔ کم ازکم انفرادی سطح پر وہ معاشرے سے انحراف رکھتے ہیں۔ ان کی نفسانی ساخت ہی ایسی ہوتی ہے اور یہ شاید ان کی نابغیت کا تقاضا ہے۔

اب ان حقائق کو جب ہم معروضی طور پر دیکھتے ہیں کہ فنکار اپنے تخلیقی عمل میں شعوری کاوش کا پابند بھی نہیں ہے اور اس کو معاشرے میں بھی رہنے میں دقت محسوس ہوتی ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کی نابغیت یا تخلیقی پن اصل میں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان کے اس داخلی عمل کو سمجھنے کی کوشش کریں جو فنکار کے داخل میں وجود میں آتا ہے۔

ایرک فرام (The Sane Society) نے لکھا ہے کہ انسان دوسرے حیوانات سے دو بنیادی باتوں میں مختلف ہے، ایک اپنی ذہانت اور دوسرا تخیل۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ تخیل ہی فنون کی بنیاد ہے لیکن کیا حقیقت میں ایسا ہے؟ تحقیق اور تنقید اس کو درست نہیں مان سکتی اور اس دعوے کی دلیل کوئی نہیں دیتی۔ اس لیے کہ تخیل ایک انسانی صلاحیت ہے جو ہر انسان میں ہے اور اس سے ہم یہ مراد لیتے ہیں کہ وہ ایسی صلاحیت ہے جو کسی شے یا حقیقت کو اس کی عدم موجودگی میں اپنے ذہن میں دیکھنے یا لانے کی صلاحیت ہے۔ ذہانت سے مراد ایسی صلاحیت ہے جو انسان کے تجربات ومشاہدات کی روشنی میں ان کو کسی نئے مسئلے کے حل کا راستہ دکھائے۔ کالرج نے کہا تھا کہ تخیل حقیقتوں اور تجربات کو انسانی ذہن میں توڑ مروڑ کر شکست وریخت کر کے نئی شکل دیتا ہے جبکہ تصور اس کے نزدیک اشیا کو ان کی عدم موجودگی میں ذہن میں لاتا ہے۔ اول تو یہ امتیاز اور فرق بہت مبہم ہے،

دوسرے اس کا کوئی ثبوت موجود نہیں ہے۔ اگر امتیاز کو درست بھی مان لیا جائے تو بھی اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ یہ عمل کب کیوں اور کیسے ہوتا ہے؟ اور یہ خارجی شکل کس طرح اختیار کرتا ہے؟

تخیل بھی ذہانت اور یادداشت کی طرح انسانی ذہنی صلاحیت ہے۔ تخلیقی تجربے کو خارجی شکل دینے میں یہ وہی کام سرانجام دیتی ہے جو قاری وسامع کے ذہن میں کسی تخلیق کو پڑھ یا سن دیکھ کر اس کی باز تخلیق میں کرتی ہے۔ تخیل ہر انسان میں ہے لیکن ہر انسان تخلیق نہیں کرتا، تخیل ہر وقت انسان کے وجود اور

ذہن کا حصہ ہے لیکن وہ بروقت مرضی سے تخلیق نہیں کر سکتا۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ گو تخیل، تخلیقی عمل میں اہم کردار ادا کرتا ہے لیکن بذاتِ خود تخلیق کو جنم نہیں دیتا۔ تو پھر آخر یہ عمل کس طرح وجود میں آتا ہے؟

نفسیات کے تمام ماہر فرائڈ کے لاشعور کے نظریے کے قائل ہیں۔ لاشعور انسانی تجربات کا ایک سمندر ہے جس کی خارجی، ہلکی سی سطح شعور ہے۔ انسانی اعمال کا بنیادی اور پوشیدہ محرک لاشعور ہے۔ یونگ کے نزدیک لاشعور صرف انسانی تجربات، مشاہدات اور یادداشتوں کی آماجگاہ ہی نہیں بلکہ نسلی اور جبلی تقاضوں، کشمکشوں، توہمات کی جنگاہ بھی ہے۔ وہ انسانی شخصیت کا ایک بڑا حصہ اور انسانی عمل کا ایک بڑا ذریعہ ہے۔ یعنی انسانی وجود کی بنیاد ہے۔ لاشعور انسانی نفسانی قوتوں کی ایسی کان ہے جو انسان کے فکر و عمل کو متاثر کرتی ہے، اس کو نئے نئے امکانات فراہم کرتی ہے۔ خواب، توہمات، نسلی اور جبلی تقاضے اور انسانی تخلیق کی پوشیدہ قوتیں، سب یہیں پوشیدہ ہیں۔ یہ لاشعور خواب و خیال کے لمحوں میں جب شعور کی نگرانی کمزور ہوتی ہے، اپنا اظہار کرتا رہتا ہے۔ کبھی خواب کی صورت میں، کبھی موہوم تصورات کی صورت میں اور کبھی نئی تخلیق کی صورت میں۔

اصل حقیقت یہ ہے کہ فنکار اور تخلیق کار ایسے افراد ہیں جن کی شخصیتوں میں قدرت نے یہ صلاحیت رکھی ہے۔ ان کے لاشعور اور شعور کے درمیان کا فاصلہ و دوری کم ہوتی ہے۔ ان کا لاشعور بہت عامل ہوتا ہے اور صرف خواب میں ہی نہیں نیم خوابی کی حالت میں بھی ان کے شعور کو متاثر کرتا رہتا ہے۔ وہ حالتیں جن کو ہم مجذوبیت، واردات، کیفیات، تجلیات، معرکہ کہن وغیرہ کی صفات سے متعین کرتے ہیں دراصل اسی کیفیت کا اظہار ہیں کہ وہ فرد اپنے مکمل وجود، اپنی پوری ذات کی قوت و حسیت کو استعمال میں لا رہا ہے یعنی وہ شعوری کیفیت کے برعکس ایک نئی کیفیت کو محسوس کرتا ہے، حقیقت کو نئے انداز سے دیکھتا ہے۔ اس کے لاشعور نے اس کے وجود میں جو عمل انجام دیا ہے اس سے آگاہ ہوتا ہے یعنی وہ ایک نئے تجربہ سے گزر رہا ہے۔ جس کو ہم مختصر طور پر ”تخلیقی تجربہ“ کا نام دے سکتے ہیں۔

ایسے فرد کے ہاں یہ عمل اس کی پوری ذات میں وجود پذیر ہوتا ہے۔ کبھی ایک روشنی کی صورت میں اس کے ذہن کو چکاچوند کر جاتا ہے کبھی وقت کے لامحدود و لاتعین لمحے میں اس پر تمام حقائق اور تمام راستے روشن ہو جاتے ہیں۔ کبھی واردات کی صورت میں اس پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے اور وہ ایک نئی دنیا

کا مشاہدہ کرتا ہے جو اس کے لاشعور نے ترتیب دی ہے۔ غرض یہ وہ لمحہ ہے جب وہ فرد حقیقت کل اور لاشعور کل کا ادراک و احساس کرتا ہے۔ اس کی ذات کے تمام پرت محو ہو جاتے ہیں، تمام پردے اٹھ جاتے ہیں اور یہ تجربہ اس کے باطن کو روشن کر دیتا ہے۔

ان سب باتوں کے پیش نظر ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ فنکار ایسے لوگ ہوتے ہیں جن کے شعور اور تحت الشعور کے درمیان کا حاسہ اور پردہ بہت ہی مبہم ہوتا ہے اور جب یہ پردہ اٹھتا ہے تو ان کے لاشعور سے روشنی کی ایک چمک ان کے شعور اور تخیل میں وارد ہوتی ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس کو اظہاریت بھی کہا گیا تھا، یہ وہ عمل ہے جو شعور کا پابند نہیں ہے اور یہ وہ عمل ہے جو تقریباً ہر انسان میں کبھی نہ کبھی ہوتا ہے لیکن فنکار کے ہاں یہ اکثر ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی تجربہ ہے جو پلک جھپکنے میں روشنی کے ایک کوندے کی طرح فنکار کے داخل کو جلا دیتا ہے، روشن کر دیتا ہے، اس ایک لمحے کی لمبائی اور طوالت مختلف لوگوں کے ہاں مختلف ہو سکتی ہے لیکن جو حقیقت اس طرح اجاگر ہوتی ہے تخیل اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں تخیل وہ صلاحیت ثابت ہوتی ہے جو اس تخلیقی تجربے کو خارجی شکل عطا کرتی ہے۔ فنکار پر انکشاف کا لمحہ مختصر ہوتا ہے، یہ برق پا ہوتا ہے، اکثر انسانوں میں گزر جاتا ہے، کبھی خواب کی شکل میں، کبھی تعبیر کی شکل میں فنکار کے ہاں اس کے تخیل میں وہ لمحہ محفوظ ہو جاتا ہے اور تخیل پھر اس روشنی کو خارجی شکل دیتا ہے کسی بھی ذریعے سے۔ شاعر کے ہاں الفاظ کی صورت میں، مصور کے یہاں رنگوں کی شکل میں، موسیقار کے ہاں گیت کی شکل میں، موجد کے ہاں ایجاد کی صورت میں غرض فن اپنے مختلف ذریعوں سے خارجی شکل اختیار کرتا ہے اور یہ خارجی شکل تخیل کے راستے سے وجود میں آتی ہے جو تخلیق کے عمل اور تخلیقی لمحے کی روشنی کو محفوظ رکھتا ہے، یہی بات ہے جسے کروچے نے کہا تھا کہ فنکار کے گانا گائے جانے سے پہلے وہ گانا اس کے تخیل میں گایا جا چکا ہوتا ہے۔ یہی واردات سائنس دانوں کے یہاں ہوتی ہے جو ایجادات کی منزلوں کے مسافر ہیں۔ ان کے ہاں یہ روشنی یہ تخلیقی عمل بھی اسی طرح ہوتا ہے لیکن ان کے اظہار کا ذریعہ مختلف ہے، وہ مختلف طریقے سے اپنی ایجاد کو خارجی شکل دیتے ہیں۔

عظیم مفکر ہوں، عظیم فنکار ہوں، نابغہ روزگار موجد ہوں، بڑے بڑے کام کرنے والے عظیم لیڈر ہوں، سب ہی روشنی کے اس لمحے کے طلب گار ہوتے ہیں جو انھیں ایک نئی منزل کا راستہ دکھاتا ہے۔ اگر وہ لمحہ گرفتار کر لیتے ہیں اور ان کا تخیل اسے خارجی شکل دیتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے ذریعے پر قادر

ہیں تو وہ ایک نئی تخلیق کو جنم دیتے ہیں۔ لہٰذا ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ تخلیقی عمل مندرجہ ذیل مرحلوں میں انجام پاتا ہے۔ ایک انسانی وجود میں روشنی کا لمحہ جو لاشعور سے شعور کی طرف آتا ہے جسے تخلیقی تجربہ کہا جاسکتا ہے۔ دوم: انسانی تخیل جو اسے محفوظ کرتا ہے، سوم: انسان کی کسی ایسے ذریعے پر قدرت مثلاً زبان، رنگ وصوت، صناعی یا تکنیکی مہارت، جو اس کو خارجی شکل دینے کے قابل بناتی ہے۔ چہارم: قاری / ناظر / یا سامع جو اس کو سن یا دیکھ کر باز تخلیق کرتا ہے۔ ان تمام مراحل سے گزر کر یہ عمل مکمل ہوتا ہے جسے ہم تخلیقی عمل کہتے ہیں۔

◆◆◆

# ادب میں مزاحمتی رویئے

## افضل توصیف

میرے دیدہ ورو!
میرے دانش ورو!
پاؤں زخمی سہی!
ڈگمگائے ہی چلو!
راہ میں سنگ و آہن کے ٹکراؤ سے
اپنی زنجیر کو جگمگاتے چلو
میرے دیدہ ورو!
اپنی تحریر سے
اپنی تقدیر سے
نقش کرتے چلو
تھام لو ایک دم
یہ عصائے قلم
اک فرعوں کیا
لاکھ فرعون ہوں
ڈوب ہی جائیں گے!

شیخ ایاز نے اپنے دور کے ادیبوں کو فرعونوں کے مقابل آ کر اپنے قلم کو عصائے حکیمی بنانے کا مشورہ دیا تو شیو کمار نے عالمی امن کی خاطر آواز لگائی:

سینوں وے قلماں والیو!
سینوں وے عقلاں والیو!
آ وڈ وے پھوکاں ماریو!
اِک دوستی دے زخم تے
سانجھاں دا موگر نپھ کے
سمیاں دی تھو ہر پیڑ کے
دودھداں دا چھٹا ماریو!
ہاڑا اے دیساں والیو!
ہاڑا اے قوماں والیو!

دنیا میں ادب کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ مزاحمتی ادب کی روایت بھی نئی کہاں۔ کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کے تختے پر پہلے دو بھائی جب زندگی کو خوشی بانٹنے لگے تو لڑ پڑے کہ زندگی کی خوشی دونوں کے لئے برابر برابر نہ تھی اور دونوں کی طاقت بھی کم زیادہ تھی۔ ظلم کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے اور ظلم کی مزاحمت بھی یہیں سے شروع ہوتی ہے۔ ہابیل و قابیل کے تصادم سے جو کیفیت پیدا ہوئی وہی کیفیت مزاحمتی ادب کا پہلا بیج بنی ہوگی۔ پھر آگے نظریاتی تضاد شروع ہوئے۔ فرعون و موسیٰ کے درمیان کا تضاد نمرود و ابراہیم کے مابین کشاکش اور آگے حسینی و یزیدی قدروں کا تصادم۔ ادیب و شاعر کے لئے ایسے رویے کی تحریک بنتا ہے کہ وہ کسی ایک طرف شامل ہو جائے لیکن ادب کبھی ظالم و جابر کا طرف دار ہو کر نہیں پنپتا۔ ادب کی تو تیر سچائی کی طرف داری اور مظلوم کی حمایت سے بنتی ہے۔ اس طرف داری اور حمایت کے ادب کے عمل میں فروغ بھی ہوتا ہے اور کئی طرح کے انسانی رویے پیدا ہوتے ہیں اور وہ سمجھنے لگتا ہے جنگ مزاحمت ایک لمبی اور زندگی سے بھرپور کہانی ہے۔

ہر کوئی لڑدا اے
آپنی روٹی کارن
تے آپنی آکھا آزادی کارن
ہر کوئی جگ جگ توں لڑدا آیا

تے ایہہ جنگ میویاں بھریا
جنہڑی نوں ایس لٹکایا اے
جیون کارن جنگاں تھیس
جیون کارن شعر لکھیں

جب یہ کلیہ ہے تو پھر ادیب کی طرف سے دکھی کے دکھ کا ادراک، سچائی کے طرف داروں کی تعریف وحمایت اور اپنے قلم کے ہتھیار سے اس جنگ و جہاد میں شرکت لازم آتی ہے، جو خیر کی طرف والے شر کے خلاف لڑ رہے ہوں یا محکوم اور غلام قومیں اپنی بقا کے لئے جو صف بندی کریں۔ شاعر بھی جیون جنگ میں مل جائے۔ پرانی داستانیں، رزمیے اور مرثیے اس حقیقت کو سامنے لاتے ہیں۔ اور نئی شاعری بھی یہی ظاہر کرتی ہے کہ ادیب زمین اور زندگی کے حقائق کو پہچانتا رہے:

دھرتی دے بھجو تک کے
آساں تاریاں دی گل نہیوں کرنی

ظاہر ہے ادب کی طاقت وتاثیر بے حساب ہوتی ہے اور اس کے نقش اگر مکمل ہوں تو اَن مٹ ہوتے ہیں۔ اسی لئے خود تاریخ ماضی کا بہت سا ریکارڈ ادب کے ماخذوں سے مدد لے کر ہی بناتی ہے۔ بیسویں صدی میں آ کر وقت نے تیز کروٹیں بدلیں تو دنیا کے حالات یکسر طوفانی ہو گئے۔ علم وفن کی بنیادی قدروں اور معیاروں تک پہ اس کا اثر ہوا۔ خاص طور پر سوشلسٹ انقلابوں نے جو کایا پلٹی تو دنیا کے انسان کو نئی زندگی اور نئے ادب وفن سے تعارف حاصل ہوا۔ مگر عالمی جنگوں اور خطرناک اسلحہ سازی نے خوف کا تجربہ اور فنا کا اندیشہ بھی پیدا کیا۔ ایٹم بم اور دیگر مہلک اسلحہ استعمال میں لایا گیا۔ انسان کی جان اور کائنات دونوں کو فنا کا خطرہ لاحق ہوا۔ فاشزم ونازی ازم کے علاوہ ایک نیا سرمایہ دار سامراج وجود سے آ گیا، جس نے انتہائی سفاکی سے زمین کے پرزے اڑانے شروع کئے لیکن وقت عوام کے لئے بھی بدل رہا تھا۔ جہانِ سوئم میں جہاں ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ جیسے براعظم پائے جاتے ہیں اور جہاں بالادست یورپ کے سامراجی مالک...... برطانیہ، فرانس، ہالینڈ اور سپین وغیرہ نے اٹھارویں صدی سے اپنا تسلط قائم کر رکھا تھا، وہاں اب نئی بیداری کی لہریں اٹھ رہی تھیں۔ اب یہ دنیا غلام نہیں، بلکہ اپنی قومی اور عوامی آزادی کی جنگ میں مصروف تھی۔ اب اس کا سماجی کردار بالکل بدل گیا تھا اور اسی طرح وہاں وہ

ادب و فن کے رویے بھی افیوں زدہ نہیں رہے تھے۔ نیا انسان، نئے چاند، سورج بنا کر ایک جہانِ نو کا عظیم الشان خواب جگا رہا تھا لیکن یہ سب کچھ اتنا آسان اور سادہ بھی کہاں تھا۔

دشمن...... ایک نیا طاقت ور دشمن بھی گھات سے تھا۔ وہ اس محروم دنیا کو اسی حالت میں رکھنے کا پکا ارادہ کر چکا تھا۔ اب حملہ بطور دیگر اور بڑے پیمانے کا تھا مگر نئی دنیا کا خواب دیکھنے والا بھی، اپنے خوابوں کو بچا لینے کی خاطر آمادہ جنگ تھا۔ مارنے اور بچنے کی یہ جنگ کتنی شکلیں اختیار کر گئی۔ کہیں دفاع، کہیں جوابی حملہ تو کہیں انداز مزاحمت۔ قلم اور موئے قلم۔ ادب، صحافت، فلم، تھیٹر، آرٹ کے سبھی شعبے جبر کے خلاف مزاحمتی رویے اختیار کر رہے تھے۔ ایک نئی توانائی اور نئے فکری آہنگ کے ساتھ نیا ادب وجود میں آ رہا تھا جس کے سامنے واضح مقصد عوام کے مستقبل کو غلامی سے چھڑانے کا بھی تھا اور تعمیر نو کا بھی۔

ترقی پسند ادب اور مزاحمتی ادب میں کوئی حدِ فاصل نہیں سوائے اس کے کہ مزاحمتی ادب تیسری دنیا سے پنپ رہا ہے۔ یہ کمٹمنٹ کی ایک ارفع سطح ہے کہ جہاں ادیب زندگی کے ساتھ ساتھ ربط بڑھاتا ہوا کڑے حقائق پر پرانے استعاروں کے ریشمی پردے نہیں ڈالتا بلکہ نئے استعارے بناتا ہے۔ کئی بار تو فرار کے سارے راستے بند کر کے وہ خود محاذ پہ چلا جاتا ہے۔ خود ہیرو اور گوریلا بن جاتا ہے یا سیاسی بندی ہونے کا تجربہ کرنے لگتا ہے۔ لڑتا ہے اور گاتا ہے۔ قید کاٹتا ہے اور کہانی لکھتا ہے۔ باہر لوگوں کے لئے اپنے تازہ نغموں کی سوغات بھیجتا ہے۔ میں نے کہا نا یہ انسانی شعور کی نئی سطح ہے کہ جہاں ادیب خود سبجکٹ بھی ہے۔ پاکستان میں کئی دور ایسے گزر چکے کہ شاعر، ادیب خود شناسی کا دوہرا تجربہ کرتا رہا۔ فیض سے حبیب جالب تک۔ ''کال کوٹھری'' سے ''بندی وان'' تک بہت کچھ ملتا ہے۔ غلام رکھے گئے عوام اور اقوام میں جب ذوقِ یقین پیدا ہوا تو اپنی بقا اور وجود کو تسلیم کروانے کے لئے عظیم جدوجہد جاگی۔ فلسطین اور ویت نام کی مثالیں تو ایسی ہیں کہ جہاں لوگوں کے پاؤں تلے سے زمین کھینچے جانے کا تجربہ ہوا تھا مگر انھوں نے زندگی پر اپنی گرفت کو اور مضبوط بنایا۔ اس نئے ادب میں ایک نئے آہنگ کی آوازیں پیدا ہوئیں۔ لفظ کو نیا اعتبار حاصل ہوا۔ ترقی میں پیچھے رہ جانے والی غلامی کی ماری ہوئی اقوام دنیا کے دبے کچلے اور گمنام آدمی نے اپنے ہونے کا اعلان کرتے ہوئے اونچی آواز سے اعلان کیا کہ وہ بھڑ روٹی کھانے والا جانور نہیں ہے۔ اسے وہ زندگی قبول نہیں جو اہلِ مغرب اس پر ٹھونسنا چاہتے ہیں۔ یہ آوازیں ایشیا سے اٹھیں۔ افریقہ سے بلند ہوئیں۔ سنو کہ میں ایک عرب ہوں! بھوکا ہوں میں بھی لیکن انسان ہوں، خوددار ہوں۔ سنو کہ میں

ایک حبشی ہوں! کالا ہوں مگر انسان ہوں، سنو کہ میں ایک فلسطینی ہوں! بے وطن ہوں مگر انسان ہوں۔ غفاری ہوں سنو کہ میں ہند چینی ہوں۔ چھوٹے قد کا ہوں مگر لڑ سکتا ہو۔ یہ آوازیں نظم اور کہانی کی شکل بنا کر اٹھیں تو یورپ میں ایک دم سے سنی گئیں۔ اس ادب کی اشاعت یورپ سے بھی ہوئی، امریکہ سے بھی، مشرق کی دنیا کے نئے کرداروں کا تصور اجاگر کرنے میں مزاحمتی ادب کا بڑا ہاتھ ہے۔

یہ ادب صرف جنگ کا مخالف نہیں بلکہ امن کا خواہاں بھی ہے۔ دنیا کو ہم یکسر ناتوڑنا نہیں چاہتا، بلکہ بنی نوع انسان کی ایک عالمی برادری میں اپنے لوگوں کے لئے بھی برابر کی جگہ مانگتا ہے۔ اس کی تیز اور منہ آوازیں جنگ بازوں کے بھی خلاف ہیں اور نسل پرستوں کے بھی، اس کی مزاحمت بڑی لمبی ہے۔ یہ مزاحمت بھوک بیماری کے خلاف بھی ہے۔ طبقاتی قومی اقتصادی استحصال کے خلاف۔ سامراجیت اور صیہونیت کے خلاف اور عوام کو شرمندہ کرنے والے کلچر کے خلاف بھی۔ اس صدی میں مشرق کی زمینوں پر عوام کی اکھاڑ پچھاڑ جس طرح سے ہوئی۔ اس نے اپنے وطن اور دھرتی ماں کے لئے ایک عظیم جذبہ محبت کو جنم دیا وہ محبت کہ آتش و آہن سے قوی تر اور پھول سے زیادہ نازک بھی ہے۔ وہ محبت جو ماضی تک اپنی جڑیں تلاش کرتی ہے اور مستقبل میں نئے نئے روشن افق بھی۔ روز ازل سے یہ دستور ہے کہ جہاں ظلم بڑھ جائے بغاوت سر اٹھاتی ہے، جہاں کسی پر حملہ ہو، مزاحمت ضرور ہوتی ہے۔ بغاوت مزاحمت کی کئی شکلیں، کئی راستے بنتے چلے جاتے ہیں۔ آج بھی یہ دستور لاگو ہے اور بیس برس پہلے بھی جب شاعر نے دیکھا!

تیسری دنیا کے نوجوان

ناشتہ کرتے ہیں

چندو گرنیڈز کا

کے لئے بارود

اور ٹکڑے ٹکڑے بکھر جاتے ہیں وہ

ڈنر کی خاطر......

اب تو شاید غذا کے طور پر

ایٹم بم بھی کھانے لگیں

کل یا پرسوں......
جب انھیں زیادہ کیلریز کی ضرورت ہوگی
تاکہ موت کے سامنے کھڑے ہو سکیں
یا کھڑے کھڑے مر سکیں

تیسری دنیا کے عوام کو اور بھی کئی حملوں کا سامنا ہے۔ اسی طرح ان لکھنے والوں کو جو لوگوں کے لئے لکھتے ہیں، عوام کے ہر ایک دشمن کی مزاحمت کرنی لازم ہے۔ یہ دشمن صرف آمریت کی شکل میں نہیں ہوتے بھوک مفلسی پس ماندگی۔ بڑھتے ہوئے قرضے اور اقتصادی، استحصال کا شیطانی چکر تو ہے ہی۔ اوپر سے آبادی بے حساب بڑھ رہی ہے۔ زمین کی پیداوار گھٹ رہی ہے۔ اس جہان میں جو بچہ بھی پیدا ہوتا ہے، وہ مقروض اور مفلس ہوتا ہے، عوام کے بچے تو پیدائش سے پہلے ہی بک چکے ہوتے ہیں۔ ایسے میں حسن و عشق کی شاعری، گل و بلبل کے قصے ایک مزاق ہی تو ہے۔ شاعر کے پاس محبتوں کی کمی پڑ جاتی ہے اور چاند تارے آسمان کے داغ ہی تو لگیں گے نا جب دھرتی رو رہی ہو......

دھرتی دے ہنجو تک کے
اساں تاریاں دی گل نہیوں کرنی

لیکن دھرتی کے آنسو دیکھ کر شاعر کے دل میں جو محبت پیدا ہوتی ہے، وہ اتھاہ ہے، انمول اور عجیب ہے۔ گلاب کے گلابی پھولوں کی شاعری تو سبھی کر لیتے ہیں لیکن ہمارا شاعر تو صحرائی اک دے زہریلے کی شاعری کرتا ہے۔

اک دے نیلے پھل کھڑے نیں
سکی دھرتی دے نیناں وچ
کینی آس اے

سورج تیز دھوپ کے تیر چلا رہا ہے مگر ہار جائے گا۔ اسے پتہ ہی نہیں کہ

دھپ نال نہیوں کملاوندیاں
زہر وچ ڈبیاں نیلیاں اکھاں

صحرا کی آس پیاس لامتناہی ہے۔ ''نرگس دیاں اکھاں اک پل دی دھپ وچ سک جاندیاں

نمانیاں۔ پر اک دا پچھل سورج دا گھٹ مری جاندا اے"۔

پاکستان سے گزشتہ صدی دو دہائیوں میں مزاحمتی ادب کا بڑا تجربہ ہوا ہے۔ یہ تجربہ تیسری دنیا کے دکھوں کی سانجھ تو ہے ہی۔ فلسطین، ویت نام، چلی، ایران، ترکی، بھارت، بنگلہ دیش کے شاعروں، ادیبوں کی آواز میں ہماری آواز بھی شامل ہے مگر کچھ ریت اپنی بھی ہے۔ یہاں برطانوی سامراج کے چھوڑے ہوئے زخموں کے نشان بھی اور نئے سامراج کے لگائے ہوئے زخم بھی رہے ہیں۔ عوام، امن اور جمہوریت کی پامالی۔ سولیوں کے بڑھتے پھیلتے سائے۔ گولیوں کی سنسناہٹ شاعر بھی سنتا ہے اور کہتا ہے:

اج ساڈے پہلی بنے بندوقاں اگ ہوئیاں

مگر شاعر، ادیب خود بھی بندی خانے کے تجربے سے گزرا ہے۔ کئی دور چلے، کئی مارشل لا لگے۔ قلعے، جیلیں آباد ہوئیں۔ ادب نئے انداز سے پھلنے پھولنے لگا۔ جیل کوٹھڑیوں میں شاعری بھی ہوئی، اونچی سطح کی سیاست کے احوال بھی لکھے گئے۔ پنجاب میں تو یوں بھی مزاحمتی ادب کی روایت پرانی ہے۔ جتنے حملے اتنی مزاحمت۔ دلے بھٹی کی وار سے لے کر ذوالفقار علی بھٹو کی وار تک بہت کچھ لکھا گیا۔ بہت کچھ لوگوں کے پاس سینہ بسینہ چلتا ہے۔ باہر کے دھاڑے اندر کے خون خرابے، خود بلھے شاہ اور وارث شاہ تک کے کلام سے مزاحمتی آواز ملتی ہے۔ پنجاب کی لٹ مار اور خون خرابہ کرنے والے نادر شاہیوں اور احمد شاہوں کے لئے دھتکار اور راجا پورؤ احمد خان عسکری جیسے بہادروں کے کارنامے بیان کرتی شاعری سینہ بہ سینہ چلتی آ رہی ہے۔ پنجاب واسیوں کے مزاج میں دکھ سہنے اور درد کی سانجھ کرنے کی روایت بھی اونچی ہے۔ ابھی کل کی بات ہے۔ عراق پر بمباری ہو رہی تھی تو اخباروں کے دفتروں میں مزاحمتی نظموں کے ڈھیر لگ گئے۔ احساس یہی تھا کہ بمباری بغداد، بصرے پر نہیں لاہور، سیالکوٹ پر ہو رہی ہے۔ اسی احساس کو ادیب لفظ مہیا کر رہا تھا۔ یکجہتی کی بات ہے۔

جس ویلے وی کسے دے گل چوں
طوقِ غلامی لتھا
میں جاتا میرا آپنا گاٹا چھٹا
سارے جگ دے بندی خانے وچوں
جدوں کوئی چھٹا

میں جاتا میرا آپنا سنگل تھا!

یہ مزاحمتی قلم ہے جو ریشم سے زیادہ نرم جذبے کو وہی لکھ سکتا ہے مگر مشین گن کا کام بھی کرسکتا ہے۔ ایک دفعہ اور اپنے گرو شیخ ایاز کو کوٹ کرتے ہوئے:

کناچنگا ہوندا اے میرے ہتھ وچ مشین گنلوندی
تے میں وکھاویندا تینوں
کہ ازاو بندے
ظلم تے ڈاڈھ دا جواب کیکن ویندے
پر میرے تاں ہتھ وچ ایہو قلم اے
تے ایس توں وکھ ہور کوئی راہ نہ
کہ میں ایسے قلم توں
مشین گن دا کم لواں

مزاحمتی ادب حقیقتوں کا ادب ہے۔ اس سے بڑی حقیقت اور کیا ہو گی کہ ایک عام بندا ہنستا ہنستا سولی چڑھ جائے۔ یہ سولی ہی مزاحمتی ادب کی تحریک بن جاتی ہے۔ نئی علامتوں اور استعاروں کی ایک دنیا اتر آتی ہے۔ جیسے کہیں آسمان سے برسات ہوتی ہے یہ بوندیں ادب چن لیتا ہے اور پھر شاعر کہتا ہے:

گل اک سولی توں شروع ہوئی سی
فیر یہوں ساریاں سولیاں گڈیاں
بہت ساریاں نظماں لکھیاں
بے حساب اتھرو وگے بے انت بایاں ہوئیاں
کدے نہ مکیاں، کدے نہ تھڑیاں
اوہدیاں گلاں باتاں
جو سولی چڑھیا سحر کی توں پہلاں

پنجاب دھرتی نے بہت ساریاں سولیاں دیکھاں نیں۔ بہت سارے سورمے چڑھتے ہوئے بھی دیکھے ہیں۔ دلا بھٹی، سردار سرابھا، بھگت سنگھ، علی بھٹو تک بڑا ادب پیدا ہوا۔ اس ادب کی بنیادی صنف

واراں کہلاتی ہے۔ دے دی وار سے لے کر بھٹو کی وار تک احتجاج کرتی ہوئی دلگیر شاعری اور فی زمانہ کہانی بھی نئی علامتوں کے ساتھ ایک نئے اور گہرے تجربے سے گزرتی ہے تو دل کو لگتی ہے۔

یہ تجربہ بذات خود زندگی کے عقائد بدلنے والا تجربہ ہے۔ کسی سورے کی یا عام سے بندے کا انتہائی قربانی تک ایک ہی چھلانگ میں پہنچ جانا۔ آج کے شاعر نے اس پر غور بھی کیا ہے۔ آخر یہ سیاسی انا الحق کیا ہے۔

’’میں منصور نہیں
تے نہ ای میں
انا الحق دا نعرہ لاؤندا
فیر وی میں بندی خانے تے سولی ول
مسکراؤندیاں جاندا
تے میرا پیر قتل گاہ نے تھڑکدا نہیں
کیہہ توں مینوں دس سکدا
کہ میں
کیہڑی وحدت الوجود دا دعویدار؟

وڈے سورے اور سیاست کے لیڈر کی بات تو الگ رہی۔ اس دور میں تو لاہور کے پھانسی گھاٹ نے کئی نظارے اور طرح کے بھی دیکھے ہیں:

ایک نظارا یہ بھی تھا کہ سکول کا طالب علم پھانسی چڑھایا گیا۔

طوطی اک نکا جہا منڈا
سکولے پڑھدا
دھرم پرے دیاں گلیاں وچ رہندا
کیڑی کاڑا کھیڈدا
اچن چیت ہیرو بن گیا
کے وڈے سورے وانگ

ہائے کھیڈے
دنیا چھڈ گیا۔ پچھاہے لگ گیا

بڑے سورمے، اونچے مقاصد، بڑی حقیقتیں ہیں لیکن یہ چھوٹے چھوٹے عثمانؔ، طوطیؔ اور منتہاؔ (فلسطینی طالبہ وطن کے حصول کی جنگ میں شہید ہوئی) جیسے بچے یہ شاید بہت حیران کن حقیقتیں ہیں اور دوررس بھی۔

صبح دم جس گھڑی
اس کے لاشے سے چادر ہٹی
تو گلابوں کی مہکار وحشی ہوئی
اور چادر تلے سرخ پھولوں کے دستے ہُویدا ہوئے
اور درسی کتابوں کے اوراق میں
جرات وآگہی کے وہ سارے سبق
جو کہ محذوف تھے، پھر نمایاں ہوئے
بے ہنر اور سادہ ورق کی جبیں
ان حدوں کی لکیروں سے روشن ہوئی
جس کا نقشہ عدو کے سیاہ ہاتھوں سے
پارا پارا ہوا تھا

دشمن کسی فوجی چھاؤنی پہ بم گرائے تو عام سی بات ہے لیکن اگر کسی بھنگوڑے پہ گولہ پھینکے یا اکیلے مسافر کو گھیر کے مارے تو انسانی تہذیب وادب میں قیامت کا سماں ہونا ہی چاہیے کیونکہ انسانی تہذیب وادب بڑی بڑی وارداتوں سے کہیں زیادہ چھوٹی چھوٹی وارداتوں اور کیفیتوں سے عبارت ہوتی ہے جیسے کہ اس دور کا ایک بڑا شاعر کہتا ہے۔

مینوں ہزار کہانیاں پڑھ کے وی
اوہ خوشی نہ لبھدی
جیہڑا اک بڈھے ہالی دے

جھریاں بھرے منہ تے
مسکان ویکھ کے ہتھ آوندی

اور یہی شاعر ایک اور بات کہتا ہے۔ اس بات کے حسن اور حسنِ آرزو کی مثال کوئی نہیں سوائے اس کے کہ میں خود یہی آرزو کروں:

موت مگروں
جے جنت ملے
تاں اوس جنت دی باری وچوں
میں اک نظارہ ویکھن دا تمنائی ہاں
تھل دی تتری ریت اتے
اک جھولدا ساوا اچر

اپنے دیس اور دیس باسیوں کے لئے کتنی اور تمنائیں ہیں۔ کچھ میرے دل میں بھی ہیں۔ ایک یہ بھی کہ سون سیکسر اور خاران کے بچے بھر بھر گلاس ٹھنڈا پانی پئیں اور داٹھیدین کی سوانی کھجور کی گٹھلیاں پیس کر آٹا بنانے کی بجائے گندم کی چنگیز پر روٹیاں پکائے اور وہ تھر والی کھلے پانی میں نہا کر اپنے بالوں سے پانی جھٹکنے کا تجربہ کرے۔ ابھی بس نہیں۔ ہماری مزاحمت اس نظام کے لئے بھی ہے، جس میں بچے سکول جانے کی بجائے مزدوری کرتے ہیں۔ ہم قلم والوں کا پورا احتجاج ہر ظلم و بے انصافی کے لئے ہے۔ اور ہم نے جو مزاحمت اب تک کی ہے اس کا پورا فائدہ خود ہمیں بھی ہوا ہے۔

”اج مینوں انج لگدا
کہ میں شیش ناگ اتے
لما پیا واں
تے میرے چوں
اک کنول کھڑدا پیا (ایاز)

مزاحمتی ادب کے لئے یہ کہنا کہ یہ جمالیاتی تجربہ نہیں ہے' ایک بے خبری کی بات ہے۔ اس ادب کی اپنی طاقت اور اپنا حسن ہے' زندگی کے بدلے ہوئے معیاروں میں مزاحمتی ادب کی اپنی جگہ بن چکی ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جب تک یہاں حالات بدل نہیں جاتے' ادب کو کالے گلابوں کی کاشت کرتے رہنا چاہیے۔

آپنے ولوں
اونہاں مینوں تسیے دتے
کوڑے مارے
پر میرے پنڈے
بہتے سارے کالے گلاب کھڑ پئے

کالے گلابوں کا اپنا حسن ہے اور وحشی حالات کے آگے شکست قبول کرنے کی بجائے جنگ جاری رکھنے والے کرداروں کا عمل بھی ایک خوبصورت عمل ہے۔ جو آنے والی ساری خوشیوں کا مکان موت کے پرلی طرف دیکھتا ہے تو پھلانگ کر آگے جانا چاہتا ہے۔ کاغذی پھول بنا کر وہ کیا بنالے گا۔ اس لئے تو کہتا ہے:

اے ہزیمت زدہ نسل کے شاعرو!
شاعری اور نغمہ گری کے لئے یہ گھڑی موت ہے
مکتبوں اور دانش کدوں میں کتابوں کے انبار ہیں
ان کی مردہ مہک اور بوسیدگی سے کنارا کرو
یہاں کی ہوا میں چھپی موت ہے!
موت سے بچو!

اور وہ ادب جو وطن اور اہلِ وطن کی زندگیوں کے دکھ درد سے کچھ سروکار نہیں رکھتا۔ اس کے لئے نزار قبانی کے یہ لفظ لکھے ہیں ''اگر یہ صحرا میری سنے تو اسے بتاؤں۔''

یہ شاعروں کا گروہ فصلِ زوال ہے تو اسے مٹا دے یا اس کے منہ سے وہ لفظ لے لے جو کتنی صدیوں سے زہر کی صورت ہماری نسلوں کو کھا رہے ہیں۔ یہ بانجھ لفظوں کی ڈگڈگی جو ہمارے کانوں میں بج رہی ہے، خموش کر دے! یہ لفظ بازی کا شوق جسموں میں کوڑھ کی مثل پھیلتا ہے! وردِ شب ہو تو لفظ آنکھوں میں نیند بنتے ہیں۔ پوچھیے تو حروفِ ابجد کا خواب پکارتا ہے! میرے وطن پہ عجب قصہ ہے مرد میدان تو کھیت رہتے ہیں اور شاعر زمیں کے سینے پر حسبِ سابق رواں دواں ہیں۔”

ادب وہی ہے جو عوام کے غمِ دوراں کا مقابلہ کرنے میں مددگار ہو اور سیدھے سادے لوگوں کے شعور و آگہی کو بڑھائے۔ برے وقتوں میں جب قوم اور عوام کو فنا اور نیستی کا سامنا ہو، جب ہاتھوں میں ہتھکڑیاں اور پاؤں میں بیڑی ہو اور سورے پھانسی چڑھ رہے یا قتل گاہوں میں کھڑے ماں دھرتی سے پکار کر رہے ہوں: میرا رنگ دے بسنتی چولا! تو کس قسم کا ادب لکھا جانا چاہیے؟ آج تو سبھی کا پتہ ہے۔ کیونکہ تجربہ بہت بڑا ہو چکا...... کہاں نہیں ویت نام میں، فلسطین میں، چلی میں، افریقہ میں، بہت دور دور گھنے اور کالے جنگلوں میں، بنگلہ دیش کے سندر بنوں میں، اندھرا کرایہ میں، ایران میں، پاکستان میں اور عراق میں بھی عوام پر سامراجی حملے کے بعد مزاحمتی ادب کی زبردست واردات ہوئی ہے لیکن بہت پہلے جب ترقی پسند ادب تخلیق کیا جانے لگا تھا۔ ساحر لدھیانوی نے نئے ادب کا جو منشور لکھا تھا اسی میں مزاحمتی ادب کے اصول موجود تھے:

آؤ اس تیرہ بخت دنیا میں
فکر کی روشنی کو عام کریں
امن کو جن سے تقویت پہنچے
ایسی جنگوں کا اہتمام کریں
جنگ کریں وحشت سے بربریت سے
امن چاہیں تہذیب و ارتقاء کے لئے
جنگ، مرگ آفریں سیاست سے

امن، انسان کی بقا کے لئے
جنگ، افلاس اور غلامی سے
امن، بہتر نظام کی خاطر
جنگ، بھٹکی ہوئی قیادت سے
امن، بے بس عوام کی خاطر
جنگ، سرمائے کے تسلط سے
امن، جمہور کی خوشی کے لئے
جنگ، جنگوں کے فلسفے کے خلاف
امن، پرامن زندگی کے لئے
یہ تب کہا، مگر آج کے حالات پہ لکھنے کے لئے قلم بہت کمزور ہو چکا۔

◆◆◆

# عمر خیام......ایک سوال

## ماہ طلعت زاہدی

2006ء کے ایران میں، اسد اریب اور مَیں تہران کے پارکِ ملت میں تھے۔ دیکھا کہ تمام شعرائے قدیم وجدید کے مجسمے وہاں نصب ہیں۔ ایسا لگا واقعی ایران کے لوگ شعر شناسی اور احترامِ شاعر میں بہت آگے ہیں۔

عشق ومحبت، موسیقی اور شاعری گویا ایرانی عوام کی رگوں میں خون کی طرح دوڑ رہی ہے۔

۔۔ اچانک ہماری سرخوشی کے لمحوں میں ایک سوال کی پھانس چبھی اور ہم نے اپنی ایرانی دوست فرزانہ تاجری سے پوچھا: ''کیا بات یہاں خیاؔم کا مجسمہ نظر نہیں آرہا؟'' فرزانہ تاجری نے سرگوشی میں کہا ''خیاؔم کو حکومتِ وقت پسند نہیں کرتی''۔ کیوں؟؟؟

میں ایران سے کوئی اور عمر خیام پڑھنا شروع کر دیا۔۔۔ شراب؟ ایران میں ایسا کون سا شاعر ہے جس نے شراب کا ذکر نہ کیا ہو۔ بلکہ ایرانی شاعری کے زیرِ اثر ہمارے ہندو پاک کی غزل میں بھی بوئے شراب شامل ہے یہاں تک کہ ریاض خیرآبادی نے تو شراب ہی کو موضوع بنا کر ''خمریات'' کے نام سے رباعیات کا مجموعہ شائع کیا۔

محبوب؟ دنیا کی کسی بھی زبان کا شعر ہو، بغیر ذکرِ محبوب، بے رس ہوگا۔ محبوب زندگی کی وہ قوت بخش حقیقت ہے کہ جب اُس کے علاوہ بھی اہم حقائق نظر آنے لگیں تب بھی فیضؔ بسم اللہ اسی کے نام سے کرتے ہیں

مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ!

گل وبلبل؟ ہماری غزل میں یہ روایت بھی ایرانی شاعری سے آئی۔ تمام شعرائے ایران

حیات کے اس زندہ استعارے اور لطیف اشارے کو اپنا کر شعر کہے۔

معرفت؟ وہ تو معاف کیجئے گا، ہماری قدیم اردو غزل کا منتہائے مقصود ہے۔ غالب نے تو یہاں تک کہہ دیا۔ ع نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا......

لذت و اکتسابِ مسرت؟ یہ سبق بھی ہم نے ایران ہی کی شاعری سے لیا۔ صرف حافظ شیرازی ہی نے لذت اور مسرت کے خواب دیکھے۔ ہمارا وہ شاعر جو غم کے اِدراک اور اظہار میں اپنا ثانی نہیں رکھتا، کہنا تو یہی چاہتا ہے ع میرؔ جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ......

''رباعیاتِ عمر خیام'' کا وہ نسخہ جو شہنشاہِ ایران کے جشنِ 50 سالہ تقریبات کے سلسلہ میں چھپا اور مجھ تک میرے بھائی جان انور زاہدی کے تحفۂ محبت کے طور پر پہنچا، اس وقت پیشِ نظر ہے:

اس کتاب کا پیش لفظ فارسی میں ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفا نے اور انگریزی میں ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے تحریر کیا۔

ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفا نے اپنے مقدمے میں جو کچھ تحریر کیا، اس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایران میں پانچویں صدی ہجری کے آخری نصف میں ایک شخصیت 'نیشاپور' میں پروان چڑھی۔ جو سائنس، ریاضی، علمِ نجوم، فلسفے، اور علمِ طب میں کمال شہرت کی حامل ٹھہری۔ لیکن معاصرین اور متاخرین علم و فن کے ہاں اس شخصیت کی شعر گوئی کو حوالہ نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ اس شخصیت کا نامِ نامی بھی متنازعہ فیہ بن جاتا ہے:

1. نظامی عروضی شاگردِ خیام در کتاب 'چہار مقالہ' اِس اورا 'خواجہ عمر خیامی' 'نوشتہ است'۔
2. عبدالرحمان خازنی معاصرِ خیام در کتابِ میزان الحکمہ کہ بہ سال 515 ہجری تالیف کرد، اسم اُورا ''الامام ابو حفص عمر بن ابراہیم الخیامی'' نوشتہ است۔
3. زمخشری، معاصرِ خیام در کتاب 'الزاجر' اسمِ اُورا خیامی ذکر کردہ است۔
4. در صدرِ کتاب جبر و مقابلہ (و در بعض رسالاتِ دیگر) اسمِ این دانشمند 'خیامی' ذکر شدہ است۔
5. خاقانی شروانی، شاعرِ معروف قرنِ ششم ہجری در دیوانش اسمِ این حکیم را عمر خیامی گفتہ است۔
6. شہرزوری در کتاب 'نزہۃ الارواح و روضۃ الافراح' اسمِ این فیلسوف را خیامی اوردہ است۔
7. ابن الاثیر در کتاب 'کامل التواریخ' اسمِ اُورا 'عمر بن ابراہیم الخیامی' نگاشتہ است۔

پس ڈکتر امیر عباس مجذوب صفا کی اس تحقیق کے مطابق یہ شخصیت جو علومِ منقول معقول پر کل دسترس رکھتی ہے اس کا اصل نام 'حجتہ الحق خواجہ امام ابو حفص عمر بن ابراہیم الخیامی' قرار پاتا ہے۔

چھٹی صدی کے ابتدائی تہائی حصے میں وفات پانیوالے اس عالم فاضل شخص کو ہمیشہ ہی مختلف القاب پسندیدہ و ناپسندیدہ ملتے رہے اور یہ بحث تا حال جاری ہے کہ وہ کون تھا؟؟

کچھ نے اُسے عارف کہا، کچھ نے فلسفی، کچھ نے اُسے ریاضی دان اور ماہر علم نجوم جانا اور کچھ نے شاعر! ایک طبقہ اُسے متقی اور پرہیزگار بھی بتاتا ہے جبکہ ایک دوسرا گروہ اُسے ملحد اور کافر ٹھہراتا ہے۔

یہاں ڈکتر امیر عباس مجذوب صفا، پھر سے بہت سی شخصیات کے حوالے دیتے ہیں۔ جن کا فرداً فرداً تذکرہ بھی طوالانی ہو جائے گا۔ مختصر یہ کہ سعیدیؔ کے بقول اگر خیام کے نام کی شہرت علومِ ریاضی اور ستارہ شناسی کے حوالے سے کرنا ہے تو ابن سینا، ذکریای، رازی، خواجہ نصیر فردوسی و سعدی کے ناموں کے ساتھ یہ حوالے کیوں نہیں لائے جاتے؟

روزنؔ کہتا ہے "اس دانشمند کی صفات میں سے ایک خاص یہ ہے کہ ترغیب شراب نوشی دیتا ہے۔"

ڈکتر شفق کے بقول:

> "خیام غوامض فلسفہ را حل و فصل میکرد۔ ریاضی دان درجہ اول زمان خود بود۔ در نجوم اُستادی داشت، طبیب حاذق بود۔ کتاب جبر و مقابلہ اُو را تا یک قرن قبل در فرنگستان تدریس میکرند۔ در علوم دینی با امثال حجتہ الاسلام غزالی مباحثہ میکرد۔ چگونہ ممکن است این چنین شخصے کہ معاصرینش او را 'امام' و 'حجتہ الحق' می نامند، مست و لایعقل و دم پرست و عربدہ جو و قلندر شدہ، از چپ و راستِ خود بے خبر باشد"؟

غرض یہ کہ مدرسیؔ، مینویؔ، اُستاد ہمائیؔ، بخوائیؔ سب کے سب خیام کے باب میں مختلفُ الآراء واقع ہوئے ہیں اور انفیشنؔ تو یہاں تک کہہ دیا:

> "ایک فرقہ جسے لوگوں نے شبہہ میں فرقہ صوفیا جانا اور جس کا امیر کابل میں رہتا تھا، اس فرقے کے ماننے والوں کا کہنا تھا کہ نبی اور پیغمبران کا دعویٰ نبوت مبنی بر

حقیقت نہیں اور وحی، الہام دراصل دھوکہ ہے، شاید ایرانی شاعر خیام کا تعلق بھی
اسی گروہ رہا ہوگا۔ کیونکہ اُس کے قلم سے ایسی ہی بے اعتقادی ٹپکتی ہے"۔۔۔

یہاں ڈاکٹر امیر عباس ایک واقعے کا حوالہ دیتے ہیں، جس کا ذکر ایڈورڈ فٹز جیر اللہ نے بھی کیا ہے۔ مگر آخر الذکر نے خیام کے حوالے سے اور اول الذکر نے خیامی کے نام کے ساتھ۔ نظامی عروضی اس واقعے کے راوی ہیں کہ جب وہ بلخ کی ایک سرائے میں ٹھہرے، تو ایک محفل میں خواجہ امام مظفر اسفزاری سے گفتگو کرتے ہوئے میں نے حجتہ الحق عمر خیامی سے سنا "میری قبر ایسے علاقے میں ہوگی جہاں شمال کی ہوا پھول برسایا کرے گی۔"

نظامی عروضی جو خود کو حجتہ الحق عمر خیامی کا شاگرد بتاتے ہیں، نیشاپور کے قبرستان میں گئے تو دیکھا کہ خیامی کی قبر پر پڑوس کے باغ کی دیوار سے آلوچوں اور امرودوں کی ڈالیاں جھکی ہوئی تھیں اور خاکِ قبر کلیوں اور پھولوں سے بھری ہوئی تھی۔۔۔

ڈاکٹر امیر عباس کے مطابق اس بیان میں شاگرد نظامی عروضی نے حجتہ الحق خواجہ امام عمر خیامی کو مردانِ خدا میں شمار کیا اور اُس کی شاعری کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔۔

ڈاکٹر امیر عباس نے ایک اور دلیل یہ پیش کی کہ ایران میں دو مشہور شخصیتیں امام غزال اور امام غزالی ہو گزرے ہیں۔ دوسرے سے ہم سب واقف ہیں۔ پہلے کی شہرت علوم قرأت کے حوالے سے ہے۔ لیکن دونوں کو ہم ایک دوسرے کی پہچان [illegible] بالکل اسی طرح خیام اور خیامی دو الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ ایک زہد و تقویٰ میں بھی سند رکھتا ہے۔ جبکہ دوسرے کے موضوعات شعری فقط میخواری اور عشرت طلبی کے ہیں۔ اور دونوں کو ایک دوسرے سے کوئی نسبت نہیں۔ یہاں ڈاکٹر امیر عباس نے یہ بھی واضح کیا کہ یہ رباعیات جو خیام کے نام سے منسوب ہیں، ان کا وجود بھی مشتبہ ٹھہرتا ہے کہ اصل نسخہ کہیں دستیاب نہیں۔

اس مقام پر ہم ایڈورڈ فٹز جیر اللہ سے رجوع کریں گے۔ جیر اللہ نے عمر خیام پر بہت کام کیا ہے۔ اُس کے مطابق عمر خیام، نامعلوم وجوہات کی بنا پر، ہمیشہ ہی اپنے وطن میں ناپسندیدہ رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے کلام کا اصل نسخہ بھی ایران میں دستیاب نہیں۔ جبکہ باہر کی دنیا میں اُس کی شہرت سال بہ سال بڑھتی اور پھیلتی چلی گئی۔ تاہم انڈیا ہاؤس اور پیرس میں اُس کے کلام کا کوئی بھی نسخہ موجود نہیں۔

> "We know but one in England: No. 140 of the Ouselsy MSS, at the Bodleian, written at SHIRAZ, A.D 1460. This contains but 158 Rubaiyaat. One in the Asiatic Society's Library at Calcutta (of which we have a copy) contains (and yet incomplete) 516, though swelled to that by all kinds of repettion and corruption. So Von Hammer speaks of his copy containing about 200, while Dr. Sprenger catalogues the Luckhnow M.S at double that number."

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے عمر خیام کی تاریخ زندگی بتاتے ہوئے، ایک وصیت یادداشت کا حوالہ دیا۔ یہ یادداشت نظام الملک کی تحریر کردہ ہے۔ جو ملک ارسلان کا وزیر رہا۔ ارسلان تغرل بیگ تاتار کے خاندان سے تھا۔ اس خاندان نے آگے چل کر سلجوقیوں کی سلطنت قائم کی، جس نے یورپ کو صلیبی جنگ پر آمادہ کر دیا۔ نظام الملک نے لکھا: (quoted in the Calcutta Review, No. 59, from Mirkhond's History of the Assains)

خراسان میں امام موافق زبردست عالم اور نہایت قابلِ احترام شخص تھا۔ جس کے طالبعلم ہم تین دوست بھی تھے۔ مَیں، حکیم عمر خیام اور بدقسمت حسن بن صباح۔ ہم تینوں غیر معمولی ذہین اور مختلف النوع صلاحیتوں کے مالک تھے۔

عمر کا تعلق نیشاپور سے تھا۔ حسن کے باپ کا نام علی تھا، جو ایک مذہبی شخص تھا۔ جب امام موافق اپنے خطاب سے فارغ ہو جاتے تو ہم تینوں دوست مل بیٹھتے۔

ایک دن حسن نے کہا "میں نے سنا ہے کہ امام موافق کی نگرانی میں جو لوگ قرآن کا علم حاصل کرتے ہیں وہ ایک نہ ایک دن بانصیب ہو جاتے ہیں۔ اور یہ ایک عالم گیر سچائی ہے اور فرض کرو کہ ہم تینوں نے نہ سہی ایک نے بھی خوش نصیبی حاصل کر لی تو وعدہ کرو کہ ہم باقی دو دوستوں کو بھی حصہ دیں گے۔"

وقت گزرتا رہا۔ سالوں بعد جب نظام الملک وزیر بن چکا تھا، حسن نے اُسے وعدہ یاد دلایا۔ اور وزیر نے اُسے سلطنت میں ایک اہم عہدہ دلوایا۔ مگر حسن کو شاید درجہ بہ درجہ ترقی پسند نہ تھی۔ وہ بے اعتدالی کا مجرم بن کر موردِ الزام ٹھہرا۔ بے عزتی اور بدنصیبی نے اُسے دوبارہ پکڑ لیا۔ در بدر بھٹکنے کے بعد وہ ایران میں اسماعیلیہ فرقے کا سربراہ بنا۔ 1090ء میں اَلموت کے قلعے پر قبضہ کر لیا۔ جو سمندر کیسپئن جنوبی صوبے ’رودبار‘ میں واقع تھا۔ یہاں سے اُس کی شہرت ’پہاڑوں والا بوڑھا آدمی‘ کے نام سے پھیلی اور عالمِ اسلام میں دہشت کا حوالہ بن گئی۔ حتیٰ کہ یہیں سے ایک لفظ Assassih مشہور ہوا جو شاید حشیش سے بنا تھا۔ اور اسی حشیش پینے والے گروہ کے ایک آدمی نے نظام الملک تک کو موت کے گھاٹ اُتار دیا۔

حسن بن صباح کی کہانی اس باب میں محض اسلئے درج کی گئی کہ آگے اسی وصیت میں تیسرے دوست کا ذکر ہے جس کا نام عمر خیام بتایا جاتا ہے۔ وہ نظام الملک کا نہایت گہرا دوست تھا اور جب نظام الملک مر رہا تھا تو اس کے ہونٹوں پر عمر خیام کی رباعی کے یہ الفاظ تھے "Oh God! I am passing away in the hands of wind." نظام الملک عمر خیام کے بارے میں لکھتا ہے۔ ’’عمر نے میرے پاس آ کر عہدہ یا خطاب نہیں چاہا، صرف اتنا کہا، ’مجھے اپنی خوش نصیبی کے سائے میں جینے دو، تا کہ میں سائنس کے فوائد دنیا میں پھیلاؤں اور تمہیں درازیٔ عمر کی دعائیں دوں‘‘

وزیر نے اس کے بعد عمر خیام کے نام سونے کے 1200 مشکال سالانہ وظیفہ مقرر کر دیا جو نیشاپور کے خزانے سے دیا گیا۔ اس طرح عمر خیام نیشاپور میں جیا اور مرا۔

وہ ہر طرح کے علم اور ذہانتِ خداداد سے آراستہ تھا۔ سلطان نے اُس پر نوازشوں کی بوچھاڑ کر دی تھی۔ جب سلطان ملک شاہ کو ایک علیحدہ کیلنڈر بنانے کی سوجھی تو اُس نے عمر خیام کو مدد کے لئے ’پکارا‘۔ یوں ’جلالی دور‘ کی ابتدا ہوئی (جلال الدین، بادشاہ کے ناموں میں سے ایک) جس کی تصدیق مشہور مورخ گبن نے ان الفاظ میں کی :

> (Gibbon: "A computation of time which, surpasses the Julian, & approaches the accuracy of the Gregorian Style.")

یوں شاعر عمر خیام نے اپنے دوست وزیر نظام الملک کی مہربانیوں کی بدولت، اپنے علم و فیض کا

چلن جاری کردیا۔ شاید ماضی بعید میں وہ اپنے تخلص خیام کے مصداق، خیمے سینے کا پیشہ بھی اپنائے ہوئے تھا، جیسا کہ اُس نے اپنی اس رباعی میں حوالہ بھی دیا:

Khayyam who stiched the tents of science

خیام جس نے سائنس کے خیمے کو سیا

Has fallen in grief's furnace and been suddenly burned

وہ غموں کی بھٹی میں گر پڑا اور راکھ ہوگیا

The shears of fate have cut the ropes of his life

قسمت کی قینچی نے اُس کی زندگی کے خیمے کی رسیاں کاٹ دیں

And th broker of hope has sold him for nothing!

اور اُمید کے دلال نے اُسے عدم کے ہاتھ فروخت کر دیا۔

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ آگے چل کر وہی قبر اور پھولوں والی پیشن گوئی دہراتا ہے۔ اور اس سے بعد وہ خیام کے فکری موضوعات پر بحث شروع کرتا ہے۔ فٹز جیرالڈ کے مطابق نامعلوم وجوہات کی بنا پر یہ شاعر اپنے وطن میں پذیرائی حاصل نہ کر سکا۔ شاید وہ عام مذہبی سوچ اور فکر سے بہت آگے تھا۔ یا عقیدے کی فرسودگی سے بہت دور تھا۔ جیرالڈ کے مطابق، حافظؔ اور تمام ایرانی شعراء نے خیام سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن اُس کے خیالات کو تصوف کا لبادہ اوڑھا دیا۔ اُسکی شرابِ انگور کو شرابِ معرفت سے بدل دیا۔ یوں وہ سب کے سب قابلِ قبول بن گئے۔ جیرالڈ کہتا ہے: ''لوگ شک اور یقین کے بیچ، بدن اور روح کے مابین، ذہانت کی روشنی اور نافہمی کی دھند میں رہنا پسند کرتے ہیں۔ آسمان اور زمین کے درمیان اس دنیا اور اگلی (کسی) دنیا کے درمیان لٹکتے رہنا اُنہیں بھاتا ہے۔'' عمر خیام اپنے خیالات کے ساتھ سچا اور ایماندار تھا۔ جب وہ آئندہ کا پتہ چلانے میں ناکام رہا تو اُس نے اسی لمحے کو مضبوطی سے پکڑا، جو اُسے زندگی کی صورت میں ملا تھا۔ اُس کی تمام شاعری اسی لمحہ موجود کو تھامنے کی تاکید کرتی ہے۔ وہ بھی مقدر، خدائی جسم، روح نیکی، بدی، موت وحیات کے سوال اُٹھاتا ہے لیکن جوابوں کی عدم دستیابی کی صورت میں جامِ ناب ہاتھ میں لے کر زندگی کا جشن منانے کی دعوت دیتا ہے۔ وہ (جیرالڈ کے مطابق) منافق نہیں ہے۔ اور مابعد حیات کے مقابلے میں حیاتِ موجود کو کائنات کا حاصل سمجھ کر اہمیت دیتا ہے۔ اُس کی شراب خالصتاً

انگور کی شراب ہے اور اس کا گیت زندگی سے متعلق ہے۔

یہاں پہنچ کر ہمیں اتنا تو اندازہ ہو گیا، کہ مخصوص بند معاشروں حکومتوں یا مختلف سیاسی اور مذہبی طبقوں نے دانشور اور شاعر کے بیچ دیوار اٹھا دی۔ سمجھا یہ گیا کہ بہت زیادہ عقل و دانش کی باتیں کرنیوالا، اپنی شاعری میں عقل و دانش سے بالکل گریز (اگر یہ گریز سمجھا جا رہا ہے!) کس طرح اختیار کر سکتا ہے۔

اس سے قطع نظر کہ خیام اور خیامی دو الگ الگ شخص تھے یا نہیں۔ ایک بات سامنے کی ہے کہ ریاضی دان ہونا اور شاعر ہونا، ایک شخصیت کے بے کنار تنوع کو بھی تو ظاہر کرتا ہے۔ محض شاعر یا محض فلسفی ہونا قدماء میں، شخصیت کا اکہرا پن کہلاتا تھا۔ آج تو نہیں لیکن ایامِ قدیم میں مشاہیر، تمام علوم وفنون پر حاوی ہوا کرتے تھے۔ عہدِ جدید میں بھی برٹرنڈ رسل کی مثال موجود ہے۔

رہی یہ بات کہ خیام کی شاعری علومِ فکر و فلسفہ اور مذہب سے میل نہیں کھاتی، اسلئے ضرور ان دو مختلف راستوں پر چلنے والے افراد بھی مختلف ہونگے۔ ایسا ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔

دو اور دو چار کی طرح شاعری کوئی حتمی نتیجہ اور قطعی جواب نہیں دیا کرتی۔ شاعری بنیادی طور پر امکان، خواب، کیفیت اور احساس کی بازیافت کرتی ہے۔ شاعری کوئی طرزِ زندگی نہیں فراہم کرتی۔ لیکن کسی بھی طرزِ زندگی میں جینے کیلئے تھوڑی سی جگہ ضرور بنا دیتی ہے۔ شاعری رویّوں میں لچک پیدا کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ تعصبات کی سنگینی کے مقابل، شاعری، ہوا کے جھونکے کی تازگی اور پھول کی پتی کی لطافت رکھ دیتی ہے۔

ہمیں اس بات کی قطعاً خواہش اور ضرورت نہیں کہ شاعر خیام ہی کو فلسفی، سائنس دان، طبیب وغیرہ مانا جائے۔ لیکن ہم یہ ضرور چاہیں گے کہ عمر خیام کو بہ حیثیت شاعر صحیح طور پر پہچانا جائے۔ کسی شاعر کو پہچاننے کیلئے اُس کے کلام سے بڑا گواہ اور کوئی نہیں ہوتا۔

شاعر خیام کی براعیات نے مقبولِ خاص و عام کو حدود مدت ہوئی پار کر لیں۔ یہ شاعری اقوامِ عالم میں اپنا ایسا اعتبار قائم کر چکی ہے کہ اسے مزید کسی سند کی ضرورت نہیں۔

مذکورہ کتاب میں کڑا انتخاب کیا گیا ہے اور 50 رباعیات دنیا کی پانچ زبانوں میں دی گئی ہیں۔

ان رباعیات کے موضوع بالعموم 'فنا' کے گرد گھومتے ہیں۔ مجھے تو ایک بھی رباعی ایسی نہ ملی جو لذت یا عیش کوشی کی طرف لے جائے۔ یا جسے پڑھ کر جذبات برانگیختہ ہو جائیں۔ ہر رباعی کی زیریں لہر 'موت' کا راگ الاپ رہی ہے۔ ایسے عالم میں کون زیرک اور دانا ہے جو اپنے حواس کھونے کی تاب رکھ سکے گا۔ ہاں مگر اس اُداسی اور کرب کو اگر صدائے دِرا سمجھا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ کیونکہ شراب پینے کی دعوت صرف اسلیئے دی جا رہی ہے کہ یہ آخری بار ہے۔۔۔ کل کا سورج بزم کے چراغ بجھا دے گا کل کی خزاں حیات کی بہار اُجاڑ دے گی۔۔۔ کل کی رات آج کے دن کو کھا جائے گی۔۔۔ اُس ہولناکی سے پہلے اس منظرِ حیات کو خیام کے الفاظ میں دیکھئے:

وقتِ سحر است، خیز اے مایہ ناز
نرمک نرمک بادہ خور و چنگ نواز
کانہا کہ بجایند، نپایند دراز
وانہا کہ شدند کس نمی آید باز

اُٹھ! کہ صبح ہوگئی۔ زندگی کی شراب کو دھیرے دھیرے پی اور کائنات کی موسیقی میں شامل ہو جا۔ یہی وقت ہے اُنکے لئے جو جیتے ہیں، اور اُنہیں بہت نہیں جینا۔ اور جو مر گئے ہیں وہ تو کبھی واپس نہ لوٹیں گے!

با بادہ نشین کہ ملک محمود این است
وز چنگ شنو کہ لحن داؤد این است
از آمدہ و رفتہ دگر یاد مکن
حالی خوش باش ز آنکہ مقصود این است

ہاتھ میں جام اُٹھالے، یہی محمود کی باگیر ہے۔ موسیقی سُن کہ یہی داؤد کی پکار ہے۔ رفت گذشت کا خیال دل سے نکال دے۔ لمحہ موجود میں جی کہ یہی مقصدِ زیست ہے۔

چوں عہدہ نمیشود کسی فردا را
حالی خوشدار این دل پر سودا را
می نوش بماہتاب اے ماہ کہ ماہ
بسیار بتابد و نیابد مارا

مستقبل کے ساتھ کون پیمان باندھ سکتا ہے؟ تُو اپنے دلِ بیمار کے حال کو سنوار اے چاند جیسے محبوب چاند کے سائے میں شراب پی، کہ آنیوالے زمانوں میں چاند بہت چمکے گا لیکن اُسے دیکھنے کو ہم نہیں ہونگے۔

خیام اگر زیادہ مستی خوش باش
گر با صنمی د ے نشستی خوش باش
پایان ہمہ عمر جہاں نیستی است
پندار کہ نیستی چوہستی خوش باش

اے خیام! اگر شراب سے جی بہلتا ہے تو خوش ہو اور اگر محبوب کی صحبت اچھی لگتی ہے تو بھی خوش ہو۔ کیونکہ اس جہان کی ہر شے فانی ہے۔ پس یہی سوچ اس عالمِ فنا میں تو زندہ ہے اور خوشی اختیار کر۔

خیام یہ دعوت ے کیوں دے رہا ہے اور صحبت محبوب کی طرف کس لئے بُلا رہا ہے، یہ بھی خیام ہی کے الفاظ میں دیکھنا چاہیے۔ اور مدِ نظر رہے: ان تمام رباعیات میں کیا ایک مصرعہ بھی لا اُبالی پن کا مظہر نظر آتا ہے۔ جیسا کہ خیام پر الزام اُن کے ہم وطنوں کی طرف سے لگتا رہا ہے؟

بلکہ یہ شاعری تو میرے نزدیک کسی ایسے پیرِ جگر سوز کی رہی ہوگی جو بلا کے دکھ اُٹھا چکا ہوگا اور غضب کے صدمے جھیل چکا ہوگا۔

ما بعتگانیم و فلک لعبت باز
ازروی حقیقتے نہ از روی مجاز
بازیچہ ہمی کنیم بر نطعِ وجود
افتیم بہ صندوقِ عدم یک یک باز

ہم لوگ پُتلیوں کی مانند ہیں۔ یہی حقیقت ہے اور اسے جھوٹ مت جاننا! جب تک ہمارا وجود ہے، ہم بھی زندگی کے فرش پر کھیلتے رہتے ہیں۔ اور پھر فنا کے صندوق میں ایک ایک کر کے گر جاتے ہیں۔

دی کوزہ گری بہ دیدم اندر بازار
برپارہ گِلی لگد ہمی زد بسیار
واں گِل بزبانِ حال با اُوی گفت
من ہمچو تو بودہ ام مرا نیکو کار

کل میں نے بازار میں ایک کمہار کو دیکھا۔ وہ گیلی مٹی کو ٹھکیوں سے گوندھتا تھا اور وہ مٹی کمہار سے کہتی تھی:
میں بھی کبھی تیری طرح رہی ہوں، میرے ساتھ نرمی سے پیش آ!

اسرارِ ازل را نہ تو دانی و نہ من
دین حرف معما نہ تو دانی و نہ من
ہست از پسِ پردہ گفتگو ی من تو
چون پردہ پر اُفتد ن تو مانی نہ من

کائنات کے بھید نہ تجھ پر کھلے نہ مجھ پر۔ یہ وہ پہیلی ہے جسے نہ تو بوجھ سکا نہ میں۔ ایک پردے کے پیچھے سے تیری میری بات چل رہی ہے، جب یہ پردہ درمیان سے اُٹھے گا تو نہ باقی رہے گا نہ میں۔

آنانکہ محیطِ فضل و آداب شدند
در جمع علوم شمع اصحاب شدند
رہ زین شبِ تاریک نہ بُردند بروز
گفتند فسانۂ در خواب شدند

حتیٰ کہ وہ دانشور جو یکتائے روزگار تھے۔ وہ جو دوستوں میں اپنے علم کی بدولت شمعِ محفل تھے۔ اصل میں وہ بھی فنا کی تاریک گزرگاہ سے باہر نہ نکل سکے۔ جیسے وہ ایک فسانہ سا خواب میں سُنا کر خواب ہو گئے۔

ہاں مگر اس انتخابِ رباعیاتِ خیام میں، چار پانچ رباعیات مجھے ایسی ضرور ملیں جن کا موضوع بے حد حساس ہے۔ اور اگر معاشرے میں جبر و استبدادی حکومت ہو تو ایسی باتوں کے کہنے اور سننے پر پہرے بٹھا دیے جاتے ہیں۔ مجھے یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ رباعیات اگر میں یہاں نقل کر دوں تو کیا اُن کی اشاعت ممکن ہو گی؟ بہر حال گیارویں، بارویں صدی عیسوی کے شاعر سے کیا خوف کھانا! مجھے یہ امانتِ شعر اگلوں تک پہنچانے دیجیے: یقیناً ان رباعیات کو دامِ تحریر میں لانے سے پہلے خیام نے مذہب کو جبر، عقیدے کی احمقانہ تقلید، دینِ مُلا فی سبیل اللہ فساد، اور روائتی تمدن کی فرسودگی کو بہت قریب سے برتا اور بھگتا ہو گا۔۔۔ جانے خیام کے حساس دل و دماغ پر کتنے گہرے گھاؤ لگے ہوں گے تب اُس نے واشگاف الفاظ میں یہ صدا دی ہو گی

می خور کہ ز دل قلت و کثرت ببرد
و اندیشہ ہفتاد و ملت ببرد
پرہیز نہ کن ز کیمیائی کہ از اُو
یکجرعہ خوری ہزار علّت ببرد

شراب پی اور ہر نیک و بد کم و بیش سے گزر جا۔ یہ کیا بہتر فرقوں کا فساد ہے۔ اس سے بیگانہ ہو جا! اور ہاں شراب سے پرہیز مت کر کیونکہ یہ تو وہ دوا ہے جو ایک جام سے تمام بلاؤں کا خاتمہ کر دیتی ہے۔

امشب می جام یکمنی خواہم کرد
خود را بدو رطل مے غنی خواہم کرد
اوّل سہ طلاق عقل و دین خواہم گفت
پس دختر رز را بزنی خواہم کرد

آج رات میں اتنی شراب پیوں گا کہ دو ہی جام میں امیر ہو جائیوں گا! پہلا کام یہ کروں گا کہ عقل اور دین کو تین طلاقیں دوں گا اور پھر انگور کی بیٹی کو نکاح میں لے آؤں گا۔

چوں درگذرم بباده شوئید مرا
تلقین ز شراب ناب گوئید مرا
خواہید بروز حشر یابید مرا
از خاک در میکده جوئید مرا

جب میں مر جاؤں، مجھے شراب سے غسل دینا اور میری تلقین پڑھنے کیلئے جام و مے کا اہتمام کرنا۔ اگر چاہتے ہو کہ روزِ آخر مجھ سے ملو تو مجھے میکدے کی دہلیز کی خاک میں ڈھونڈنا، میں وہیں ملوں گا!

دارندہ چو ترکیب طبائع آراست
از بہر چہ او فکندش اندر کم و کاست
گر نیک آمد شکستن از بہر چہ بود
ور نیک نیامد این صور عیب کرامت؟

خالق نے جو اشیاء مختلف طبائع متضاد اور متنوع خصوصیات والی بنائیں۔ پھر اُن میں کمی بیشی،

بُری بھلی کا کیا سوال تھا؟؟ اگر تو وہ اچھے اور خوب سانچے تھے تو پھر وہ توڑے کیوں گئے اور اگر بُرے تھے تو اُن کی ساخت کا ذمے دار کون تھا؟؟

خورشید کمندِ صبح بربام افگند
کیخسروِ روز مہرہ در جام افگند
می خور کہ ندای عشق ہنگام ۔ سحر
آوازہ اِشربو در ایام افگند

سورج نے آسمان کو مسخر کرلیا۔ دن کے بادشاہ نے شراب کے جام میں تسبیح کے دانے اور سجدہ گاہ ڈال دی۔ عشق نے آوازِ سحر لگائی او جینے والے! اُٹھ اور شراب پی کہ ایامِ حال میں تیرا نام ابھی لکھا ہوا ہے۔ '

خیام مبارکباد کے لائق ہے کہ جن حالات میں عام شاعر مایوسی کی انتہا پر پہنچ کر سوائے آہیں بھرنے اور آنسو بہانے کے کچھ نہیں کرسکتا، خیام نے اُس کنارے پر بیٹھ کر زندگی کا رس کشید کیا۔ وجود کی مستی میں دیوانہ وار رقص کیا۔ فطرت کو محبت اور الطاف کی نظر سے دیکھا۔ محبوب اور مے سے مستی، لذت اور مسرت حاصل کی۔ اور یہ سارا عملِ حیات ایک بالغ نظر، بلیدہ فکر کے سائے میں ہوا۔ یوں کہیے کہ موت کے پہلو میں بیٹھ کر اُس مردِ جری نے زندگی کا گیت گایا۔ خیام کا مشہور و معروف استعارہ، جو وہ انسانی وجود کیلئے استعمال کرتا ہے، جام کا ہے۔ جام جو زندگی کو شراب ختم ہونیکے بعد پھینک دیا جاتا ہے۔ اور اس ٹوٹے ہوئے جام کی مٹی سے دوسرا جام بنادیا جاتا ہے۔ جام بننے اور ٹوٹنے کا یہ تسلسل مرگ وحیات کا تسلسل ہے۔ زندگی شراب کی صورت بھی ہے۔ خیام ہر ہر لفظ میں یہ شراب پینے کی تلقین کیے جارہا ہے۔ یوں کبھی کبھی خیام کی شراب انگور استعارے میں ڈھل جاتی ہے۔ گویا وجود جام اور زیست شراب سے بدل جاتے ہیں۔

اس طرح وہ تمام ایرانی شعراء اور مفکر جو شاعر خیام کے ہاں معرفت ڈھونڈتے ہیں اور اُسے مردِ آگاہ کا نام دیتے ہیں، کچھ ایسے غلط بھی نہیں!

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے کتنی ہی تحقیق خیام کے باب میں کی ہو، لیکن وہ ایرانی مٹی کے اس خمیر سے ناآشنا بھی تو ہوسکتا ہے جہاں

بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

ہاں اتنا ضرور ہے کہ خیام نے اپنے شعری اظہار کو صرف اور صرف معرفت اور تصوف کے پردے میں نہیں ڈھانپا۔ جہاں اُسے کوئی پیغام دینا ہے، کسی روایت سے انحراف کرنا ہے، کسی جہالت پر کڑھنا ہے، وہاں وہ واشگاف الفاظ میں اپنی بات کہہ گزرتا ہے۔ اُس کی شرابِ زیست اکثر وہ بیشتر شرابِ انگوری ہی نظر آتی ہے۔ وہ جسم کو محرومِ راحت نہیں رکھنا چاہتا۔۔۔ اور بہرصورت موت کی آخری ہچکی سے پہلے، عمر خیام حیات کا جشن منانا چاہتا ہے۔۔۔ کیونکہ

لب بر لب کوزہ بُردم غایتِ آز
تازو طلبم ولسطۂ عمرِ دراز
لب بر لب من نہاد و برگفت بر آز
من ہچو تو بودہ ام د می بامن ساز

اور جب میں نے پیالے کے ہونٹوں پر ہونٹ رکھے اور طویل زندگی کا راز جاننا چاہا، پیالے نے اپنے ہونٹ میرے ہونٹوں پر رکھ کے سرگوشی کی اور کہا: میں بھی کبھی تیری ہی طرح تھا، تُو جب تک جیتا ہے مجھ سے اپنی پیاس بجھا کیونکہ یہی زندگی ہے۔

◆◆◆

# متن، سیاق اور تناظر

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

متن کا تصور معنی کے بغیر نہیں کیا جا سکتا؛ اس لیے نہیں کہ انسانی ذہن معنی سے تہی کسی مظہر کا تصور کرنے سے قاصر ہے (مثلاً زین مت میں انسانی ذہن کی معراج مطلق خالی پن کا تجربہ کرنا ہے او اس کے پیروکار اس تجربے سے گزرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مطلق خالی پن اپنی جگہ 'بامعنی تجربہ' ہے یا معنی سے تہی کوئی مظہر ممکن نہیں بل کہ اس لیے کہ متن کا اطلاق ہوتا ہی اس تحریر پر ہے جو کسی نہ کسی معنی ک حامل ہو۔ پرانی مشرقی تنقید میں اسے کلامِ تام اور کلامِ مفید کہا گیا ہے۔ متن کے معانی کا ماخذ کیا ہے؛ ان معانی کا تعین کرنے کا مجاز کون ہے؛ کن شرائط کے ساتھ؟ شرحیات وتعبیریات کا یہ بنیادی سوال ہے جو ان علوم کی پرانی اور نئی شکلوں میں برابر موجود رہا ہے۔ اس سوال کی برابر موجودگی کا مطلب یہ نہیں کہ ا سوال کو گہری سنجیدگی سے نہیں لیا گیا اور گاہے ماہے اس پر اچٹتی سی نگاہ ڈالی جاتی رہی ہے اور نہ یہ مطل ہے کہ شرحیات وتعبیریات اور ادبی تنقید کو اب تک کوئی عظیم دماغ میسر نہیں آیا جو اس سوال کا تسلی بخ جواب دے سکتا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سوال جس قدر تعبیر وتنقید سے متعلق ہے اسی قدر انسان کے ادرا وتعقل اور تخلیقی عمل سے وابستہ ہے اور یہ نہایت گہرے اور پیچیدہ مظاہر ہیں۔ بنا بریں ان پر مسلسل غور و جاری ہے۔ ابتدائی سطح پر متن کی تعبیر، متن کے ادراک وتعقل کے مساوی ہے۔ لہٰذا متن کے معانی کا تعین ایک فلسفیانہ سوال بھی بن جاتا ہے اور اس سوال کے لائقِ توجہ جوابات دیے گئے ہیں۔

متن میں معانی کہاں سے آتے ہیں اور ان کی تفہیم اور تعین کیوں کر ہو سکتی ہے؟ یہ سوال خود متن کے تصور سے جڑا ہوا ہے۔ یعنی متن کیا ہے، کیوں کر وجود میں آتا ہے؟ اس کے جواب میں متعدد

ایسے اشارے مل جاتے ہیں جو پہلے سوال کے بعض جوابات فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً متن کے قدیم تصور کے مطابق یہ نثر یا نظم پر مشتمل وہ کتاب یا وہ الفاظ ہیں، جنھیں کسی مصنف کی اصل کتاب اور اصل الفاظ قرار دیا گیا ہو، نیز انھیں کتاب کے حاشیوں، تبصروں، اشاریوں وغیرہ سے الگ کیا گیا ہو جنھیں صاحب کتاب کے علاوہ شخص لکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں (اس میں مشرق و مغرب کی تخصیص نہیں) نہ تو متن کا تصور مصنف کے بغیر کیا جاسکتا ہے اور نہ مصنف کے تصنیف کردہ متن میں کسی کو تحریف، اضافے اور ترمیم کی اجازت ہے؛ گویا جو مصنف نے لکھ دیا وہی مستند ہے، اس لیے مصنف ہی متن کے معانی کا ماخذ ہے اور متن کے معانی کا تعین منشائے مصنف ہی سے ممکن ہے۔ اس تصورِ متن پر مذہبی متن کے تصور کا غلبہ کس قدر ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ جس طرح مذہبی متن کی لغوی اور تمثیلی تعبیر میں منشائے الٰہی کو فوقیت حاصل ہوتی ہے اور مذہبی متن کی تعبیر و تفسیر میں اختلافات دراصل منشائے الٰہی کو متعین کرنے کی ان انسانی مساعی کا نتیجہ ہوتے ہیں جو خدا کی منشا کو ٹھیک ٹھیک جان لینے کا دعوا نہیں کر سکتیں، اسی طرح بشری متون کی تعبیر میں، ان متون کے مصنفین کے اصل منشا تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ عیسائی دنیا میں ادبی متون کی تعبیر میں اوّل اوّل بائبل کی 'متنی تنقید' کے اصولوں ہی کو مدنظر رکھا گیا اور مسلم دنیا میں ادبی متون کی تدوین میں تدوینِ حدیث کے اصولوں سے کام لیا گیا۔ گویا دونوں جگہ مصنف کو ''آتھر گاڈ'' سمجھا گیا۔

متن کے قدیم تصور میں سیاق کا مبہم احساس موجود ہے اور اسی کو متن کے معانی کا ماخذ قرار دیا گیا ہے۔ یہ سیاق مصنف کا منشا ہے۔ منشائے مصنف تک رسائی کا کلیہ بھی سادہ ہے۔ اگر مصنف کے اصل الفاظ متعین ہو جائیں تو جو کچھ ان سے متبادر ہوتا ہے، وہی مصنف کا منشا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں منشائے مصنف کا تصور بے حد سادہ ہے اور یہ پوری طرح متن کے اصل الفاظ میں ظاہر ہے۔ اس تصور میں جو تناقص (پیراڈاکس) موجود ہے، اس کی طرف دھیان نہیں۔ اگر منشا مصنف کا ہے تو اصولاً اسے مصنف کے شعورِ فاعلی میں موجود ہونا چاہیے، لہٰذا متن کی تعبیر اور متن کے معانی کے تعین میں اس شعورِ فاعلی کی طرف رجوع کرنا چاہیے جو متن سے پہلے اور متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں اس پہلو کی طرف توجہ نہیں، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جسے منشائے مصنف کہا جاتا ہے، وہ

دراصل منشائے متن ہے۔

متن کے کلاسیکی تصور میں مذکورہ پہلو کی طرف ہمیں تھوڑی سی توجہ ملتی ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں متن کی جگہ کلام اور جملے کی اصطلاحیں برتی گئی ہیں۔ دونوں کو کم و بیش ایک ہی مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ جملے کو خبریہ اور انشائیہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ گویا خبریہ متن اور انشائیہ متن پر بحث کی گئی ہے۔ انشائیہ متن میں خیر منشائے مصنف زیرِ بحث ہی نہیں لایا جاتا۔ اہم بات یہ ہے کہ خبریہ متن میں صدق و کذب کا سوال اٹھایا گیا ہے۔ اس سوال پر بحث بڑی حد تک مصنف کے شعورِ فاعلی کی کارکردگی کو مَس کرتی ہے۔ نجم الغنی رام پوری کے مطابق ''صدق سے نفس الامر اور واقع کے مطابق ہونا ہے اور کذب یہ ہے کہ واقع اور نفس الامر کے ساتھ مطابقت نہ ہو۔''(1) یعنی خبریہ متن میں، متن کی خبر یا معنی کے تعین کے لیے، متن سے باہر اور متن سے پہلے مصنف کے شعورِ فاعلی کو بہ طور سیاق زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے کہ صدق اور کذب اصلاً تصورات ہیں جو شعور ہی میں مرتب ہوتے ہیں۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک بڑی تنقیدی بحث کا دروازہ تھا، جس پر فقط دستک دی گئی۔ اندر داخل ہونے کی کوشش کی جاتی تو تعبیرِ متن میں ایک عظیم پیش رفت ہوتی!

حقیقت یہ ہے کہ متن کا کلاسیکی تصور، مذہبی اور ادبی متن میں حدِ فاصل کھینچنے کا نتیجہ ہے۔ یہ حدِ فاصل ہمیں متن کے سیاق کے تصور کو وسیع کرنے میں صاف نظر آتی ہے۔ قدیم تصورِ متن میں، سیاق محض مصنف کا منشا تھا جو اس کے اصل الفاظ کے تعین کے بعد متبادر ہوتا چلا جاتا تھا۔ کلاسیکی تصورِ متن میں بھی منشائے مصنف کو متن کے معنی کا سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے، مگر یہاں منشائے متن کا سیاق وہ شعورِ فاعلی ہے، جس کے بارے میں حتمیت سے کوئی بات کہنا ممکن نہیں۔ اس میں ایک سے زیادہ گنجائشیں ہیں۔ حالی اصلیت کی بحث میں یہ نکتہ پیش کرتے ہیں۔

> ''جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے، وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہے۔(2)

گویا ادبی متن کے معانی کا ماخذ، مصنف کا وہ شعورِ فاعلی ہے جو نہ تو مطلق ہے اور نہ مرکزیت کا حامل ہے۔ حالؔی کی توضیح کے مطابق، اس میں نفس الامر اور لوگوں کے اعتقادات ہو سکتے ہیں۔ ان کا

خالق مصنف نہیں، بل کہ محض ان کا حامل ہے۔ جہاں تک عندیہ کا تعلق ہے تو یہ درحقیقت، نفس الامر یا لوگوں کے اعتقادات سے متعلق مصنف کی رائے ہے (عربی میں عندی کا مفہوم ہی میرے نزدیک ہے)۔ لہٰذا مصنف کا عندیہ یا منشا پہلے سے موجود تصوراتِ حقیقت اور ''اعتقادات'' کے سیاق میں مرتب ہوتا ہے۔ اسی طرح نفس الامر ایک مطلق تصور نہیں۔ ایک شاعر کے لیے جو بات نفس الامر ہے، دوسرے کے لیے وہ اضافی تصور ہے۔ مثلاً شاہ نیاز کا یہ شعر:

ادھر کی نہیں جانتے رسم و راہ
میاں! ہم تو باشندے ہیں پار کے

صوفیانہ اعتقاد میں نفس الامر کا درجہ رکھتا ہے۔ صوفیا پار یعنی اُخروی زندگی پر توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور اِدھر یعنی دنیوی زندگی کی رسم و راہ سے علاحدہ رہتے ہیں۔ گویا صوفیا کے لیے ان دیکھی زندگی حقیقی اور نفس الامر ہے، مگر سائنسی تصورِ کائنات کے حامل شخص کے لیے اِدھر کی زندگی ہی نفس الامر ہے اور اسی سے وہ رسم و راہ چاہتا ہے۔ چناں چہ نفس الامر سے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔ یہی معاملہ اعتقادات کا ہے۔ تمام اعتقادات اضافی ہیں۔ کسی کے لیے ایک اعتقاد عین ایمان، دوسرے کے لیے عین گم راہی ہے۔ ایک کا صدق، دوسرے کا کذب ہوسکتا ہے یا ایک بات ایک سیاق میں صدق، دوسرے سیاق میں وہی بات کذب ہوسکتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مصنف کا وہ شعورِ فاعلی جو متن کی تخلیق کا ذمے دار ہے، مطلقیت اور مرکزیت نہیں رکھتا۔ اس میں نفس الامر کے ایک سے زائد تصورات اور مختلف اور بعض صورتوں میں باہم متصادم اعتقادات نہ صرف موجود ہوسکتے ہیں، بل کہ متن میں بھی منقلب ہوسکتے ہیں۔ یہ حقیقت متن کے معانی متعین کرنے کے لیے وسیع سیاق مہیا کرتی ہے ـــــ کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک انقلابی تصور تھا۔ اگر اسے وسعت دی جاتی اور اس کی بنیاد پر باضابطہ نظریہ سازی کی جاتی تو متن کے اس جدید تصور تک رسائی حاصل کی جاسکتی تھی، جس کے مطابق متن کا سیاق ثقافت ہے اور مصنف کا شعورِ فاعلی زبان، روایت، اعتقادات، رسمیات کی آماج گاہ ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے متن کے کلاسیکی مشرقی تصور کے ایک اہم نکتے کی وضاحت ضروری ہے۔ اس تصور کا ایک مضمر نکتہ یہ ہے کہ متن ایک 'بند نظام' نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر سمجھا گیا ہے۔ متن کی تخلیق کسی عدم یا غیاب سے نہیں ہوتی، بل کہ حقیقت کے تصورات، اعتقادات، ثقافتی رسمیات کے اس

مجموعی نظام کے اندر ہوتی ہے جو کسی ثقافت میں، ایک تاریخی عہد میں موثر ہوتا ہے۔ مصنف اس 'مجموعی نظام' کو خلق نہیں کرتا، اسے جذب کرتا ہے؛ اس سے متعلق اپنا عندیہ، مافی الضمیر یا منشا مرتب کرتا ہے۔ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ جب مذکورہ 'مجموعی نظام' میں کسی ایک 'مقام' پر مصنف اپنی نفسی قوت مرتکز کرتا اور خود کو اس کے ساتھ مشخص کرتا ہے تو وہ اپنا منشا مرتب کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور یہی منشا اس کے متن کے حدود متعین کرتا ہے۔ اس کے باوجود متن کے حدود مجموعی ثقافتی نظام سے ماورا نہیں ہوتے۔ ہم اس متن کے حدود اور ان حدود میں واقع معانی کے تعین کے لیے اس ثقافتی نظام ہی کو بالکل اسی طرح بنیادی حوالہ بناتے ہیں، جس طرح کسی لفظ کے معانی کے سلسلے میں متعلقہ زبان کو بہ طور سیاق سامنے رکھتے ہیں——

متن کے اس تصور (کہ متن 'بند نظام' نہیں ہے) کو پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب کسی ثقافت کے اس مجموعی نظام میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے جس میں متن تصنیف ہوا تھا، یا پھر متن کو کسی دوسری ثقافت میں پڑھا یا پڑھایا جانا مقصود ہو۔ مثلاً شاہ نیاز کے درج بالا شعر کا مفہوم تصوف سے عاری یا بے زار سماج میں سرے سے قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ اسے صوفیانہ تصورِ حقیقت کی حامل ثقافت ہی میں 'ڈی کوڈ' کیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ شعر ایک بند نظام ہوتا تو اس کا کوئی سیاق نہ ہوتا یا ہر سیاق میں یکساں طور پر قابلِ فہم ہوتا۔ یہ درست ہے کہ اس شعر کو ایک دوسرے تناظر میں پڑھا جا سکتا ہے اور اسے ایک غریب الوطن کی اجنبیت و علاحدگی (ایلی نیشن) کے مفہوم میں لیا جا سکتا ہے، مگر واضح رہے کہ اس صورت میں سیاق وہی رہتا ہے، تناظر تبدیل ہوتا ہے (دونوں کا فرق آگے آئے گا)۔ متن کے سیاق میں مصنف کا عندیہ یا منشا کہیں کام دے سکتا ہے، مگر تناظر میں تو مصنف کا عندیہ یک سر منہا ہو جاتا ہے۔ کچھ یہی صورت اردو کے کلاسیکی ادب، خاص طور پر داستان، قصیدے، مثنوی اور کہیں کہیں غزل کے ساتھ ہے۔ 1857ء کے بعد ہماری ثقافت میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی واقع ہوئی۔ اس کے نتیجے میں برصغیر پاک و ہند کا ذہن اس مجموعی ثقافتی نظام سے کہیں علاحدہ، کہیں اجنبی اور کہیں بے زار ہو گیا، جس نے مذکورہ اصناف کی تخلیق کو ممکن بنایا تھا۔ لہٰذا یہ اصناف ہمارے لیے اسی وقت بامعنی ہو سکتی ہیں، جب ان کے اصلی سیاق: سترھویں تا انیسویں صدی کے مجموعی ثقافتی نظام کو ملحوظ رکھا جائے۔

متن کے کلاسیکی مشرقی تصور اور متن کے جدید مغربی تصور میں بنیادی نوعیت کا فرق نظر نہیں آتا۔ شاید اس لیے کہ ادبی متن کی ساخت ہر جگہ یکساں ہے۔ متن کا جدید مغربی تصور رولاں بارت کے

مشہور مضمون ''مصنف کی موت'' میں پیش ہوا ہے۔ اسی مضمون کے درج ذیل حصے کو اب تک پیش کی گئی معروضات کی روشنی میں پڑھیے۔

> ''ہمیں اب معلوم ہے کہ متن، واحد دینیاتی معنی (آتھر گاڈ کا پیغام) کے حامل لفظوں کی ایک سطر نہیں ہے، بل کہ ایک کثیر الجہاتی عرصہ (Space) ہے، جس میں متنوع تحریریں، جن میں سے کوئی انفرادی و حقیقی نہیں، آمیز اور متصادم ہوتی ہیں۔ متن ان حوالہ جات کا 'ٹشو' ہے جو ثقافت کے بے شمار مراکز سے اخذ کیے گئے ہوتے ہیں۔ (3)

(ترجمہ راقم)

جیسا کہ وضاحت کی جا چکی ہے، کلاسیکی مشرقی تصورِ متن، متن کے قدیم اور مذہبی تصور سے واضح انحراف تھا۔ مذہبی متن 'گاڈ' اور قدیم تصورِ متن 'آتھر گاڈ' کی تخلیق سمجھا گیا ہے، لہٰذا دونوں کو صرف ان کے خالق کے منشا کی روشنی ہی میں پڑھا جانا چاہیے۔ یہاں منشائے خالق ہی، متن کا بنیادی اور مخفی کوڈ اور سیاقِ اوّل و آخر ہے مگر کلاسیکی تصورِ متن میں حقیقت کے ایک سے زائد تصورات، اعتقادات، رسمیات اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ انھی کے تانے بانے سے متن تخلیق ہوتا اور انھی کے بنیادی حوالے سے متن قابلِ فہم ہوتا ہے۔ اسی نکتے کی مدلل توضیح بارت نے کی ہے۔

بارت کی توضیح میں متن کے تین نکات اہم ہیں۔ ایک یہ کہ متن کثیر الجہاتی عرصہ ہے؛ ایک ایسا مکاں جس میں متعدد جہات ہیں۔ متن کی مکانیت اسے جداگانہ اور قابلِ مشاہدہ شناخت ضرور دیتی ہے مگر جہات کی کثرت، متن کی مکانیت کو 'پابند نظام' نہیں بننے دیتی۔ متن کی جہات دراصل وہ متنوع تحریریں ہیں، جنھیں نہ تو متن نے ازخود اور نہ مصنف نے خلق کیا ہے۔ یہ مسلسل باہم ٹکرا رہی اور گلے مل رہی ہیں۔ نتیجے میں چنگاریاں پیدا ہو رہی ہیں، جلوے رونما ہو رہے ہیں۔ یعنی معانی کے عالم طلوع ہو رہے ہیں۔ یہ دوسرا نکتہ ہے۔ تیسرا نکتہ دراصل اس سوال کا جواب ہے کہ اگر معانی کے عالم کا خالق مصنف نہیں تو کون ہے۔ بارت کے نزدیک یہ ثقافت کے متعدد مراکز ہیں۔ انھی مراکز سے متنوع تحریریں برآمد ہوتی اور متن کا عرصہ تشکیل دیتی ہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں غالب کے اس متن کا مطالعہ کیجیے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

شارحینِ غالب نے اس شعر کی تشریح و تعبیر میں طرح طرح کی نکتہ آفرینیاں کی ہیں۔ مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک ”رونے اور ویرانی میں سو نازک ربط ہیں۔ ایک تو یہ کہ مسلسل آہ و زاری کی آواز سے اکتا کر لوگوں نے گھر چھوڑ دیا ہے اور ویرانی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرا اور زیادہ لطیف اشارہ یہ ہے کہ کثرتِ اشک باری نے سیلاب کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سیلاب میں لوگ گھر سے نکل بھاگتے ہیں۔ سیلاب کی ویرانی سے ایک اور نکتہ پیدا ہوتا ہے اور وہ یہ کہ جب دوسروں نے گھر خالی کر دیا تو متکلم وہاں موجود کیا کر رہے ہیں۔“(4) مشکور حسین یاد کے مطابق ”غالب نے زیرِ بحث شعر میں تنہائی کا ذکر واضح طور پر نہیں کیا لیکن اپنے گھر کی ویرانی کا ذکر اس زوردار انداز میں کیا ہے کہ اس میں ذات کی تنہائی بھی کھنچ کر آ گئی ہے۔ رونے کی صورت میں اس کا گھر سمندر بن گیا اور جبر کی صورت میں بیاباں…… مگر وہی بات، اس کے گھر کی ویرانی سمندر کی ویرانی اور بیاباں کی ویرانی ہے۔“(5) جب کہ پرتو روہیلہ کی نظر میں ”ناصح نے شاعر سے کہا کہ اگر تم اس قدر نہ روتے تو تمہارا گھر ویران نہ ہوتا۔ اس پر شاعر جواب دیتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں۔ یہ گھر تو عاشق کا ہے۔ اس کی قسمت میں ویرانی لکھی ہے۔ اب ایسے دعوے کے ثبوت میں کہ نہ روتے تب بھی ویران ہوتا، شاعر یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ جہاں دریا نہ ہوتا، وہاں بیاباں ہوتا۔ یعنی اگر نہ روتے تو دشت نوردی اختیار کر لیتے اور پھر بیابان ہو جاتا۔“(6)

ایک ہی متن کی یہ تین مختلف تعبیریں ہیں۔ تعبیروں کے اختلاف کی کئی وجوہ ہیں۔ ایک وجہ یہ کہ ہر شارح کا تناظر مختلف ہے: ہر ایک نے اس متن کو اپنے زاویۂ نظر سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ (تناظر کی بحث آگے آ رہی ہے)۔ دوسری وجہ اس اصول پر اتفاق ہے کہ ہر سخن چار چار طرفیں رکھتا ہے (بارت کے لفظوں میں کئی جہات رکھتا ہے) لہٰذا ہر شارح نے غالب کے متن کی نئی اور نادریافت 'طرف' تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ تاہم اصل دیکھنے والی بات یہ ہے کہ متنِ غالب کی مختلف شرحوں کا ماخذ کیا ہے؟ شارح اپنی تعبیر یا شرح کیوں کر قائم کرتا اور اسے درست ثابت کرنے کے لیے دلائل کہاں سے لاتا ہے؟ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس متن کے معانی متعین کرنے کے تمام دلائل اس ثقافت سے لائے گئے

ہیں، جس میں متن لکھا گیا تھا یا اب جس میں متن پڑھا جا رہا ہے۔ اب جو شارح اس ’ثقافت‘ کا جتنا علم رکھتا ہے اور اس ثقافت کے ان مقامات اور مراکز کو نشان زد کر سکتا ہے، جن کا واضح یا مخفی رشتہ زیرِ بحث متن سے ہے، اس کی شرح اتنی ہی عمدہ اور قابلِ قبول ہوگی۔

حقیقت یہ ہے کہ متن کی تعبیر کا سارا عمل، متن کی تشکیل سے متعلق تصور ہی سے انگیز ہوتا ہے، مگر کیا مذکورہ بالا شرحوں میں متن کی تشکیل کے پورے تصور کو گرفت میں لے لیا گیا ہے اور اب اس متن کی کسی نئی تعبیر کی حاجت باقی نہیں؟ اصل یہ ہے کہ غالب کے متن کی اکثر شرحوں کے مطالعے سے اس احساس کو تقویت ملتی ہے کہ یہ متن ”پابند نظام“ نہیں، ایک ”کثیر الجہاتی عرصہ“ ہے اور اس میں ”متنوع تحریریں“ آمیز اور متصادم ہو رہی ہیں اور ان ’تحریروں‘ کا ماخذ، ’ثقافتی وشعریاتی مراکز‘ ہیں، مگر اس ’کثیر الجہاتی عرصے‘ کی پوری سیاحت نہیں کی گئی۔ مثلاً زیرِ بحث متن میں ابھی کئی جہات توجہ طلب ہیں۔ ایک یہ کہ اس متن میں کون متکلم ہے؟ ضمیر متکلم ’ہمارا‘ کس کا تصور ابھارتا ہے: کیا یہ غالب ہیں؟ اگر غالب ہیں تو کیا بہ طور شخص ہیں یا شاعر؟ اگر بہ طور شخص ہیں تو کیا ایک فرد ہیں، کردار ہیں یا کسی ایک گروہ یا پوری نوعِ انسانی کے نمایندہ ہیں اور اگر شاعر ہیں تو کیا اپنی ذاتی شاعرانہ حیثیت میں گویا ہیں یا اردو شاعروں کے یا تمام شاعروں کے نمایندے کے طور پر؟ ہمارے پاس کیا قرینہ ہے یہ متعین کرنے کا کہ غالب بہ طور شخص تکلم کر رہا ہے یا غالب بہ طور شاعر؟ ایک قرینہ یہ ہو سکتا ہے کہ تکلم کس سے ہے؟ کسی دوست سے: اردو غزل کے روایتی کردار ناصح سے: محبوب سے: اہلِ جہاں سے یا خود سے؟ ظاہر ہے یہ تمام باتیں غیر متعین ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس متن میں ”انسانی آواز“ تو موجود ہے، مگر کسی واحد تشخص کی حامل نہیں اور اس لیے نہیں کہ یہ کئی ثقافتی وشعریاتی مراکز سے وابستہ ہے۔ بلاشبہ اس آواز کو تشخص دینے کی کوشش کی جا سکتی ہے، اسے قرینے سے غالب بہ طور شخص یا غالب بہ طور شاعر کی آواز قرار دیا جا سکتا ہے، مگر حتمی طور پر یہ کہنا ممکن نہیں کہ آخر یہ کس کی آواز ہے۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک شخص کی آواز ہے، جسے یقین ہے کہ ”گھر“ نے ہر صورت ویران ہونا ہے۔ وہ اپنے ہم وطنوں یا پڑوسیوں کو اطلاع دے رہا اور خبردار کر رہا ہے یا ایک ایسے شاعر کی آواز ہے، جس کا اعتقاد ہے یا جسے یہ وژن حاصل ہے کہ انسانی مساعی کا حاصل

[illegible] ہے۔ وہ نوعِ انسانی سے مخاطب ہے—— مگر یہیں سے تعبیرِ متن کے مزید گمبھیر مسائل جنم لیتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں ''گھر'' سے کیا مراد ہے؟ جس طرح متن کی انسانی 'آواز' غیر متعین ہے، اسی طرح ''گھر'' کے معنیاتی اطراف کھلے ہیں۔ کیا یہ گھر انسانی دل ہے یا آنکھ ہے، جس میں محبوب قیام کرتا اور بستا ہے یا وطن ہے؟ گھر کنایہ ہے یا مجاز مرسل؟ یا گھر سے مراد ارض ہے، جہاں پوری نوعِ انسانی کا قیام ہے، جو انسان کا عارضی ٹھکانہ ہے؟ کیا گھر علامت ہے؟ لطف کی بات یہ ہے کہ تمام باتیں یا معانی ممکن ہیں، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ پورے متن کے اطراف کھلے ہیں اور ہم جیسے جیسے اس متن کی قرات کرتے جائیں گے مسلسل معنی ملتوی ہوتا جائے گا اور آخر میں ہمارا سامنا ایک انتشار سے ہوگا۔ اس متن کے معنیاتی سلسلوں کو ایک ناقابلِ گرفت انتشار میں بدلنے سے جو بات روکتی ہے، وہ اس متن کا دوسرا مصرع ہے، جو دراصل ایک دلیل ہے: بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا۔ بیاباں، بے آبان سے مرکب ہے، یعنی وہ صحرا یا دشت جو پانی نہ ہونے سے وجود میں آئے۔ گویا پانی کی افراط یا پانی کا قحط ایک ہی لازمی صورت پر منتج ہوتے ہیں جو ویرانی ہے۔ ہم متن کی تعبیر میں بحر اور بیاباں دونوں کو بہ طور استعارہ پیشِ نظر رکھ سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ فطری بلاؤں، بیماریوں، غربت، بدحالی کا سیلاب، نوآبادیاتی واستعماری تہذیب کا سیلاب، وجود کی بے معنویت کا سیلاب، ہمارے وطن، ہمارے کلچر اور ہمارے وجود کو ملیا میٹ یا کھوکھلا کر دے گا۔

اس مقام پر یہ سوال اٹھایا جانا چاہیے کہ متن کی ایک سے زائد تعبیروں کا جواز کیا ہے اور کیا ہم کسی ایک تعبیر کو درست اور دیگر کو غلط یا غیر ضروری قرار دینے کا فیصلہ کر سکتے ہیں، نیز کیا ہم یہ فیصلہ کرنے کے مجاز ہیں؟

اوّلاً سوال کے پہلے حصے کو لیجیے۔ ادبی متن کی ایک سے زائد تعبیروں، کثرتِ معانی یا کلام کی پہلو داری کو عام طور پر پسند کیا جاتا ہے۔ یہی نہیں، کسی متن کے جمالیاتی مرتبے کے تعین میں اسے ایک معیار کے طور پر بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ادبی متن کی کثرتِ تعبیر اور کثرتِ معانی کے کئی اسباب بتائے جاتے ہیں، جن میں ایک سبب متن میں علامت کی کارفرمائی ہے۔ گویا ایک خاص علامتی انداز میں اگر متن

تشکیل دیا گیا ہو تو اس میں معانی کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چناں چہ زیادہ تر ابہام، بعید استعاروں اور غیر معروف علامتوں کے حامل متن ہی کو کثرتِ معانی کا حاصل گردانا جاتا ہے اور اسی متن کی شرح و تعبیر پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ اس امر کی نمایاں مثال کلامِ غالب کی ہے۔ حالاں کہ ہر متن میں تعبیرات و معانی کی کثرت ممکن ہے، صرف اس لیے نہیں کہ کوئی متن ابہام سے خالی نہیں ہوتا (ولیم ایمپسن کی ابہام کی سات قسمیں یاد کیجیے) بل کہ اس لیے بھی کہ کوئی متن الگ تھلگ (isolated) نہیں ہوتا۔ وہ معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے جو متن کی تشکیل سے پہلے، متن کے باہر اور متن کی تشکیل کے بعد، زبان، ثقافت، تاریخ، آئیڈیالوجی وغیرہ میں رواں ہوتا ہے۔ اسی جانب ہلکا سا اشارہ یادگارِ غالب میں ملتا ہے۔ ''بلغا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محمل رکھتا ہو۔''(7) گویا مشرقی علمِ بلاغت میں یہ اصول تسلیم کیا گیا ہے کہ قائل کا مقصود یا عندیہ، 'کلام کی عمومیت' میں بے نشان ہو سکتا ہے۔ قائل (یا شاعر) کے عندیے پر کلام کی عمومیت حاوی ہے۔ کیوں کر حاوی ہے، اس کا ہمیں جواب حالی کے یہاں نہیں ملتا، مگر اس بات پر زور بہ ہر حال ملتا ہے کہ متن، مصنف کے مقصود کو عبور کر جاتا ہے۔ ہمیں اس بات کا علم متن کی قرات ہی سے ملتا ہے۔ نہ صرف مصنف کے عندیے سے ہٹ کر متن کی تعبیر کی جا سکتی ہے بل کہ ایک سے زائد تعبیریں بھی ممکن ہیں اور جو بات زائد تعبیروں کو ممکن بناتی یا ان تعبیروں کا جواز ہوتی ہے، وہ کلام کی عمومیت ہے، جس پر قائل یا کسی دوسرے شخص کے واحد معنی کا پہرہ نہیں ہوتا، جو متن کی تشکیل سے پہلے زبان، روایت، شعریات، تاریخ میں موجود و کارفرما ہوتی ہے۔ عبدالسعید کے مطابق ''[متن] کی معنیاتی قوت ان عوامل کی مکلّف، مشروط ہوتی ہے جو اس سے باہر لیکن ہمیشہ اس سے مربوط ہوتے ہیں۔ یہ عوامل متن کا افق تعمیر کرتے ہیں...... اس افق کے علاوہ متن تک رسائی کا کوئی دوسرا طریقہ ممکن نہیں۔''(8)

یہ بات طے ہے کہ متن کی تعبیر کے لیے 'متن کے افق' سے رجوع لازم ہے، مگر 'متن کے افق' کی اصطلاح مبہم ہے۔ اس میں متن سے باہر حوالہ جات کی طرف اشارہ موجود ہے لیکن یہ واضح نہیں کہ کس قسم کے حوالہ جات؟ کیا ہم متن سے باہر پوری زبان، روایت، شعریات اور پوری تاریخ کو متن کا افق قرار دے سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب ہاں میں دیں تو متن کی تعبیر کی کثرت کی کوئی حد ہی نہیں ہوگی۔

ہم متن کے ہر لفظ کے بیرونی حوالہ جات کی توضیح کرتے چلیں جائیں اور آخر میں خود کو ایک عالمِ انتشار میں گھرا پائیں۔ ہمیں تعبیر کی کثرت اور تعبیر کے انتشار میں فرق کرنا چاہیے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب ’متن کے افق‘ کی لامحدودیت کے تصور کو ترک کریں اور اس کے حدود مقرر کریں۔

متن کے حدود متعین کرنے کا مطلب دراصل متن کی تعبیر کے بعض طریقوں کی دریافت اور بعد ازاں ان کی جانچ ہے۔ دو طریقے بہ طور خاص قابلِ ذکر ہیں: متن کو سیاق میں پڑھا جائے یا تناظر میں۔ سیاق (Context) اور تناظر (Perspective) میں عام طور پر فرق نہیں کیا جاتا مگر حقیقت یہ ہے کہ دونوں میں وہی فرق ہے جو شے اور ناظر یا متن اور قاری میں ہے۔ سیاق کا تعلق متن سے اور تناظر کا قاری سے ہے، تاہم متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار ہے۔ وزیر آغا جب کہتے ہیں کہ ”تناظر کے بغیر کوئی معنی مرتب نہیں ہو سکتا...... [اور] تناظر کی تبدیلی سے معنی کی کائنات میں بھی [تبدیلی] در آتی ہے۔“(9)

تو ان کا اشارہ سیاق اور تناظر دونوں کی طرف ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار یکساں نہیں ہوتا۔ سیاق کی رُو سے متن کی تعبیر میں ایک طرح کی معروضیت، جب کہ تناظر کی رُو سے تعبیرِ متن میں ایک قسم کی موضوعیت ہوتی ہے۔

سیاق دراصل وہ علاقہ ہے جو متن سے فوری اور دور کی نسبت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی تحریر اس علاقے کی وجہ ہی سے بہ طور متن قائم ہوتی ہے۔ اس علاقے سے متن کو کاٹ دیں تو متن کی حالت، صحرا میں بھٹکے مسافر کی سی ہو جائے گی؛ اس کی (معنی کی) سمت اور منزل اوجھل ہو جائے گی۔ سیاق ہی متن کو معنی کی سمت اور تعبیر کی امکانی منزل سے ہم کنار کرتا ہے اور اگر سیاق کے علاقے کو نظر انداز کر دیں تو متن کی کسی بھی تناظر میں من مانی تعبیر کرنے کی راہ کھل جاتی ہے۔ ایک صورت میں متن، معنی سے تہی ہو جاتا اور دوسری صورت میں کسی بھی معنی سے وابستہ ہونے پر متن مجبور ہو جاتا ہے اور یہ متن کے استحصال کی مکروہ صورت ہوتی ہے۔ عام طور پر نوآبادیاتی اور آئیڈیالوجی سے بُری طرح بوجھل معاشروں میں، متن کے سیاق کو نظر انداز کرنے اور من مرضی کے تناظر میں متن کی تعبیر کی روش توانا ہوتی ہے ——— لہذا سیاق اس بین الاقوامی طور پر تسلیم شدہ سرحد کی طرح ہے، جسے پامال کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ یہ اور بات ہے کہ اسے اکثر پامال کیا جاتا ہے۔ تناظر بدمست ہاتھی کی طرح سیاق کے سبز میدانوں

کو روندتا چلا جاتا ہے۔ متن اپنے اطراف کو کھلے، رکھنے کی وجہ سے، بدمست ہاتھی کو لگام دینے سے قاصر ہوتا ہے۔

سیاق کی متن سے فوری اور دوری کی نسبت کا مفہوم یہ ہے کہ ہر متن کا سیاق اوّل (Cotext) اور سیاق دوم (Context) ہوتا ہے۔ سیاق اوّل متن کے پہلو میں اور سیاق دوم متن سے ذرا فاصلے پر ہوتا ہے۔ قربت و دوری سے فرق نہیں پڑتا، دونوں یکساں طور پر موثر ہوتے ہیں۔ اقبال کی فارسی شاعری کا پس ساختیاتی مطالعہ کرنے والے جرمن نقاد سٹیفن پاپ نے سیاق اوّل و دوم میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سیاقِ اوّل کا اطلاق اس سیاق پر ہوتا ہے جو کسی متن کے بالکل ساتھ ظاہر ہوتا ہے، جب کہ سیاقِ دوم حوالہ جات کے اس وسیع علاقے سے متعلق ہوتا ہے جس کی طرف متن کا رخ ہوتا ہے، مگر وہ متن کا حصہ نہیں ہوتا۔(10) گویا دونوں میں موٹا فرق یہ ہے کہ پہلا تحریری ہوتا، متن کے وجود کا حصہ ہوتا ہے، جب کہ دوسرا غیر تحریری ہوتا اور متن سے 'باہر' ہوتا، یعنی معنی کا وہ جاری عمل ہوتا ہے جس سے ثقافت، تاریخ، شعریات، روایت وغیرہ عبارت ہوتی ہے اور جس کی طرف متن میں اشارے یا کوڈ موجود ہوتے ہیں۔

سیاق اوّل میں یہ عناصر شامل ہیں:

(ا) وہ شخصی، تاریخی، اساطیری واقعہ جو اپنی غیر تعبیری صورت میں متن میں موجود ہو اور جسے پیشِ نظر رکھے بغیر متن کا انتہائی بنیادی مفہوم یعنی Sense متعین نہ ہو سکے۔

(ب) لفظیات، استعاروں اور علامتوں کی وہ مخصوص صورت جو کسی متن کے خالق سے مخصوص ہو۔ جدید یعنی ماڈرن اسٹ متن میں اس سیاق کو ملحوظ رکھنے کی اشد ضرورت ہوتی ہے، جب کہ کلاسیکی متن میں اس سیاق کو ایک دوسرے انداز میں پیش نظر رکھا جاتا ہے کہ کلاسیکی متن لفظیات و علامات کے مجموعی نظام کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہاں مصنف ''معنی آفرینی'' کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجموعی علامتی نظام میں اپنی تخلیقی بساط کے مطابق گنجائش پیدا کرتا ہے۔

(ج) متبادل اظہار کی وہ خاص صورت جسے ایک مصنف اختیار کرتا ہے۔ ہر مصنف کے سامنے اظہار کے متعدد پیرائے موجود ہوتے ہیں، وہ ان میں سے کسی ایک یا چند مخصوص پیرایوں کو منتخب کرتا ہے۔ بعض اوقات مصنف موجود پیرایہ ہائے اظہار ہی سے بے زار ہوتا ہے، لہٰذا نیا پیرایہ خلق

کرتا ہے۔

گویا سیاق اوّل محدود، فوری، منسلک اور مصنف سے متعلق ہوتا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مصنف سے سیاق اوّل کے متعلق ہونے کا مطلب، منشاے مصنف کا متن میں در آنا نہیں۔ دوسری طرف سیاق دوم وسیع، مصنف سے منقطع، روایت، شعریات، ثقافت اور اے پس ٹیم سے متعلق ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں جس مجموعی ثقافتی نظام اور معنی کے جاری عمل کا ذکر ہوا ہے، وہ دراصل متن کا سیاقِ دوم ہی ہے۔

بلاشبہ سیاقِ اوّل متن کو قابلِ فہم بناتا، اس کا بنیادی مفہوم متعین کرتا ہے، لیکن اگر قراتِ متن خود کو سیاقِ اوّل تک محدود کرلے اور آگے بڑھنے سے معذوری ظاہر کرے یا آگے بڑھنے کو غیر ضروری خیال کرے تو ادبی متن روزمرہ کے عام واقعے کا بھونڈا لسانی اظہار بن کر رہ جائے، گویا اپنی روح، اپنی ادبیت سے محروم ہوجائے، محض ایک خیال، راے یا کیفیت کی مضحک ترسیل تک محدود ہوجائے۔ مثلاً اگر ہم گزشتہ صفحات میں زیرِ بحث لائے گئے غالب کے شعر کی قرات سیاقِ اوّل کی روشنی میں کریں تو ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکیں گے کہ ”غالب کہتے ہیں کہ ہمارا گھر، ہمارے رونے سے ویران نہیں ہوا۔ ہم نہ روتے، تب بھی یہ ویران ہی ہوتا کہ (ہمارے رونے سے جہاں) دریا بنا ہے، یہ دریا نہ ہوتا تو یہاں بیاباں ہوتا۔ غالب کے دیگر اشعار میں بھی رونے کا مضمون باندھا گیا ہے۔ مثلاً رونے سے اور عشق میں بے باک ہوگئے/ دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہوگئے۔“ اللہ اللہ خیر صلا۔ غالب کی ابتدائی شرحوں میں بس یہی کچھ ملتا ہے اور ظاہر ہے نتیجہ ہے سیاق اوّل تک محدود رہنے کا۔

سیاقِ اوّل تک متن کو محدود کرنے کا لازمی نتیجہ اسے ایک مضحک لسانی اظہار میں بدل دینا ہے۔ یہی دیکھیے: غالب کے شعر کی مندرجہ بالا قرات، شعر کی بنیادی Sense تو پیش کرتی ہے لیکن ہم خود کو اگر یہیں تک محدود کرلیں تو شعر کی 'سینس' ایک مضحک صورت میں ڈھل جائے گی۔ غالب نے رو رو کر دریا بہادیا اور دریا نے غالب کا گھر مسمار اور ویران کردیا۔ اسے نہ تو امرِ واقعہ قرار دیا جاسکتا ہے نہ لوگوں کا عقیدہ۔ اپنی پابند اور الگ تھلگ صورت میں شعر کی 'سینس' بالآخر بے معنی ہوجاتی ہے۔ لہٰذا سیاقِ دوم کی ضرورت پیش آتی ہے۔ سیاقِ دوم بھی وہ 'عرصہ' ہے، جس میں ایک طرف متن کی 'سینس' ایک مکمل، قابلِ

لحاظ 'معنی' (سینس اور معنی کا فرق پیشِ نظر ہے) میں بدلتی ہے اور دوسری طرف اس 'مکمل معنی' کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سیاقِ دوم ہی ہے جو ہر قسم کے متن کو 'ڈی کوڈ' کرنے کا جامع تجریدی نظام رکھتا ہے۔ سیاقِ اوّل کی سطح پر ہر قسم کے لسانی متون کا معاملہ کم و بیش یکساں ہوتا ہے؛ ان میں فرق سیاقِ دوم کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً 'رونے' کا پہلا سیاق ایک ہی ہے، جس سے اس مصدر کی بنیادی 'سینس' قائم ہوتی ہے، مگر تصوف، طب، عشق اور شاعری کے سیاقِ دوم میں اس کے مفاہیم بدل جاتے ہیں۔ وٹ گنسٹائن جب ہر شعبۂ علم اور فن کی زبان الگ الگ قرار دیتا ہے اور زبان کے اسی جداگانہ تصور کی روشنی میں ہر شعبہ علم وفن کے اقوال، تصورات اور نظریات کی قرات پر زور دیتا ہے تو وہ حقیقتاً سیاقِ دوم کو بہ ہر صورت پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت اُجاگر کرتا ہے۔ اگر آپ کسی تصور، قول، عقیدے، علامت یا اصطلاح کو کسی دوسرے سیاق (دوم) میں کھینچ کے لے جاتے ہیں تو یہ عمل بالکل ایسا ہی ہے کہ بہرے کو موسیقی سنوانے کی کوشش کی جائے۔

سیاقِ اوّل کے حدود جس قدر واضح اور بین ہوتے ہیں، سیاقِ دوم کے حدود اسی قدر دھندلے ہوتے ہیں۔ چناں چہ آپ جوں ہی سیاقِ اوّل کو عبور کر کے، یعنی متن کی بنیادی سینس متعین کر کے، سیاقِ دوم میں قدم رکھتے ہیں تو آپ کا سامنا ایک غیر متعین مگر امکانات سے لبریز صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ معنی کے جاری عمل کا ایک ایسا بہاؤ ہوتا ہے، جس میں کسی ایک مقام پر رکنا محال ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں غالب کے متن سے متعلق جس کثیر الجہاتی معنیاتی صورتِ حال کا ذکر ہوا ہے، وہ سیاقِ دوم ہی کی دین ہے۔ کسی ایک مقام پر رکنے کا مطلب، متن کا واحد معنی متعین کر لینا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے، جب متن کی بنیادی سینس ہی کو متن کی کُل معنیاتی کائنات تصور کر لیا جائے یا پھر سیاقِ دوم کا نہایت سطحی مفہوم پیشِ نظر رکھا جائے ——— چوں کہ سیاقِ دوم غیر متعین صورتِ حال ہے، اس لیے یہ تعبیر طلب ہے۔ دوسرے لفظوں میں سیاقِ دوم، متن کی تعبیرات کا ایک زرخیز علاقہ ہے۔ یہاں متن کی لامحدود تعبیرات کا امکان پوری قوت سے موجود ہوتا ہے اور بعض 'معبر اس امکان کے طلسم میں گرفتار ہو کر متن کی تعبیر در تعبیر کے لامتناہی سلسلے کی گرفت میں آ سکتے ہیں؛ وہ "متن کے حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز" کی نشان دہی کرتے چلے جانے کی مشق کر سکتے ہیں، مگر حقیقتاً یہ عمل تعبیری نہیں، مختلف شعبہ علم وفن کے

سیاق کو گڈمڈ کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ اس سے بچنے کی واحد صورت، متن کی بنیادی سینس کی بنیاد پر، متن کی تعبیر کرنا ہے۔ گویا سیاقِ دوم میں مضمر صرف انھی معنیاتی امکانات کو بروئے کار لانا ہے جن کی طرف متن کی بنیادی سینس (متن کے اجزا نہیں) اشارہ کرتی ہے۔

سیاقِ دوم کے حدود چوں کہ وسیع ہونے کی بنا پر دھندلے ہوتے ہیں، اس لیے قطعیت کے ساتھ ان کی نشان دہی ممکن نہیں؛ ہم ان کو متعین کرنے کی کوششیں بہ ہر حال کی گئی ہیں۔ مابعد جدید مغربی تنقید سیاقِ دوم کے حدود کو ''حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز'' کے نام دیتی ہے اور ان مراکز کو ہمہ وقت متن سے مربوط دیکھتی ہے۔ قدیم اور کلاسیکی مشرقی تنقید میں بھی سیاقِ دوم کا مخصوص تصور موجود ہے۔ اس تصور کے ذریعے دراصل اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ آخر کس طرح کلام یا متن کے معنی میں وسعت اور قوت پیدا ہوتی ہے؟ یہ سوال پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے، جب کلام یا متن کو روزمرہ کے عام ابلاغ سے الگ اور ممتاز تصور کیا جائے؛ شاعری کو صناعت قرار دیا جائے اور ان طریقوں اور وسیلوں کی دریافت کی جائے، جن سے متن کے معنی میں ''وسعت اور قوت'' کا ظہور ہو اور اس بنا پر متن، اظہار کے ممتاز اور صناعانہ درجے کو پہنچ جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان وسیلوں اور طریقوں کو اسی روزمرہ زبان میں دریافت کیا جاتا ہے، جس سے متن کو الگ اور ممتاز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اہم ترین وسیلہ زبان کا مجازی/ استعاراتی استعمال ہے۔ اور یہی کلام کا سیاقِ دوم ہے۔

رشید الدین وطواط کے مطابق: ہر لفظ کا ایک حقیقی معنی ہوتا ہے، مگر انشا پرداز یا شاعر اس لفظ کو حقیقی معنی سے الگ کر کے اس کی جگہ پر کسی اور معنی کو عاریتاً اختیار کرتا ہے۔''(11) استعارے کی اس سادہ ترین تعریف کی رُو سے دیکھیں تو لفظ کا حقیقی معنی، اس کا سیاقِ اوّل ہے، جو واضح اور متعین ہے اور پہلے سے وجود رکھتا ہے، جب کہ مجازی معنی، موہوم و غیر متعین ہوتا ہے مگر تعین کا طالب ہوتا ہے۔ اور یہ متن کا سیاقِ دوم ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کوئی متن لفظ کو حقیقی معنوں میں استعمال کرنے تک محدود رہتا؛ سیاقِ اوّل کی پابندی قبول کرتا ہے اور مجازی/ استعاراتی وسیلے کو بروئے کار نہیں لاتا، یعنی سیاقِ دوم سے خود کو الگ رکھتا ہے تو وہ متن، معنی کی وسعت و کثرت اور قوت و اثر سے محروم رہتا ہے۔

سنسکرت تنقید میں لفظ کے لغوی و مجازی تفاعل کی بحث کہیں زیادہ فلسفیانہ ہے۔ چناں چہ یہاں سیاقِ دوم کی کارفرمائی سے متعلق زیادہ گہری باتیں ملتی ہیں۔ آنند وردھن کے نزدیک لفظ کا لغوی معنی

لغت یا صرف ونحو سے ثابت ہوتا، جب کہ مجازی معنی لفظ کی ہیئت یا اس کے سیاق سے روشن ہوتا ہے۔ نیز ''مجازی تفاعل سے حاصل شدہ معنی کبھی جلی نہیں ہوتا جب کہ لغوی معنی ہمیشہ جلی ہوتا ہے۔ ایسی صورت حال میں لغوی کو مجازی معنی میں تحلیل کر دینا ہی مناسب ہے، کیوں کہ وسیع میں ہی محدود کو تحلیل کرنا فطری اور سائنسی ہے۔''(12) کس طرح لغوی معنی، مجازی معنی میں؛ سیاقِ اوّل سیاقِ دوم میں یا محدود لامحدود میں تحلیل ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کی وسعت و کثرت حاصل ہوتی اور بیان میں انوکھی تاثیر پیدا ہوتی ہے، یہ دیکھنے کے لیے آنند وردھن ہی کی پیش کردہ ایک مثال ملاحظہ کیجیے، جو دراصل پراکرت کا ایک شعر ہے:

> ''یعنی اے تاجر! جب تک بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی
> میری بہو گھر میں اِدھر اُدھر پھرتی ہے، تب تک ہمارے یہاں ہاتھی دانت اور
> باگھ کی کھال کہاں سے ملے گی؟''(13)

آنند وردھن کا مجازی تفاعل کا تصور ہمیں اس شعر کے درج ذیل معانی قائم کرنے کی تحریک دیتا ہے۔

ا) چہرے پر زلفیں بکھرانے والی عورت جوان ہے اور اس کی طبیعت میں شوخی واضطراب ہے۔

ب) جوان وشوخ عورت، شہوانی جذبات سے بھرپور ہے۔

ج) اس کا شوہر صرف اسی کی طرف متوجہ رہتا اور اس کے جسمانی حسن اور جنسی کشش سے مغلوب رہتا ہے۔ کوئی دوسرا کام، ہاتھی و شیر کا شکار کرنے کا خیال تک نہیں لاتا۔

د) جنس و شہوت سے مسلسل لذت یاب ہوتے رہنے کی بنا پر شوہر ہاتھی و شیر جیسے قوی جانوروں کا شکار کرنے کے قابل نہیں رہا۔

ر) جنس کی آگ نے شکم کی آگ پر فتح حاصل کر لی ہے۔

ظاہر ہے، اس متن کے ''زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے''، ''ہاتھی دانت'' اور ''باگھ کی کھال''، جیسے الفاظ کے لغوی معانی مذکورہ بالا مجازی معانی میں تحلیل ہو گئے ہیں۔

لفظ کے مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا قدیم مشرقی تصور اہم ہے اور اب بھی تعبیرِ متن میں کارگر ہے، مگر محدود ہے۔ یہاں مجازی تفاعل کو عمدگی اور وضاحت سے پیش کیا گیا ہے، مگر اسے اس ثقافت جوڑا گیا جس میں نہ صرف لفظ وجود رکھتا ہے بل کہ اس کے ہر قسم کے تفاعل کو ممکن بنائے ہوئے ہیں۔ ایک

طرح سے مشرق کا مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا تصور، ہیئتی تصور ہے؛ کلام یا متن کی اس ہیئت سے باہر جانے کی کوشش نہیں کی گئی، جو متن کو عام کلام سے ممیز و ممتاز کرتی ہے۔ ہیئتی تصور میں معانی کی وسعت و کثرت تو ہوتی ہے جو دراصل لفظ کے مجازی تفاعل کے ساز پر، تعبیر کی مضراب کا نتیجہ ہے، مگر اسی ساز کے بعض دوسرے تار پردہ غیاب میں رہتے ہیں اور کثرتِ معانی کی وہ دُھنیں برآمد نہیں ہو سکتیں، جو اوجھل تاروں میں مخفی ہوتی ہیں۔

واضح رہے کہ سیاقِ دوم کے ہیئتی تصور میں بھی معانی کے ماخذ کی طرف اشارہ موجود ہے، یعنی مجازی تفاعل ہی معانی کا ماخذ ہے، لیکن متن کے معانی کا یہ حقیقی نہیں، فنکشنل ماخذ ہے۔ حقیقی ماخذ، فنکشنل ماخذ کی تہ میں موجود ہوتا ہے: یہ ثقافت ہے۔ سیاقِ دوم ان دونوں سے عبارت ہے۔ گزشتہ سطور میں پراکرت کے شعر کے جتنے معانی بیان ہوئے ہیں، وہ اس متن کے فنکشنل ماخذ کو، مجازی تفاعل کے ہیئتی تصور کو کھنگالنے کا نتیجہ ہیں۔ اسی متن کے معانی کے حقیقی ماخذ یعنی اس ثقافت میں اُتریں تو ہمیں مزید معانی حاصل ہوتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ مجازی تفاعل' اور 'ثقافتی تفاعل' سے حاصل ہونے والے معانی کا معاملہ، لغوی اور مجازی معانی کے تفاعل سے بالکل مختلف ہے۔ آخرالذکر صورت میں معانی، ایک دوسرے کا دست و بازو بنتے ہیں۔

اب اگر ہم زیرِ بحث متن کے حقیقی ماخذ کی سرزمین پر قدم رکھیں تو ہمارا سامنا، معانی کے ان جلووں سے ہوگا:

ا) یہ متن ایک ایسی ثقافت میں تشکیل دیا گیا ہے، جو جنگل کے آس پاس پروان چڑھی ہے۔ اس میں معاش کا اہم ذریعہ شکار اور تجارت ہے۔ یہ لوگ جنگلی جانوروں کا شکار کرتے اور ان کے 'آثار' باہر سے آنے والے تاجروں کو فروخت کرتے ہیں۔

ب) جنگلی جانوروں کے شکار پر استوار معیشت نے انسانی رشتوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ صرف جوان اور جری آدمی ہی اس نظامِ معیشت میں اپنی بقا کا سامان کر سکتا ہے۔ بوڑھے اور ناتواں اس جہدِ معاش میں عضوِ معطل ہو کر رہ جاتے ہیں۔ بوڑھا باپ، جوان بیٹے کا محتاج ہوتا ہے۔ اُسے اپنے بیٹے پر وہ اقتداری حیثیت حاصل نہیں ہوتی، جو سرمایہ دارانہ یا جاگیردارانہ نظام میں (جہاں سرمایہ و جاگیر کی ملکیت باپ کے پاس ہوتی ہے) اسے بالعموم حاصل ہوتی ہے۔

ج) اس ثقافت میں عورت، 'علامتِ جنس' ہے۔ وہ مرد کا ہاتھ بٹانے کے بجائے، اُسے اپنی جنسی و شہوانی کشش سے مغلوب رکھتی ہے؛ معاش کے راستے سے مرد کو بھٹکاتی ہے۔

د) اس ثقافت نے طاقت کے مخصوص تصورات تشکیل دے رکھے ہیں اور ان کی تسخیر کے ذریعے عظمت و رفعت کے حصول کے آدرش قائم کر رکھے ہیں۔

ر) بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی عورت، ہاتھی اور باگھ ——— تینوں طاقت کی وہ علامتیں ہیں، جنھیں جنگل کی ثقافت نے فطری طور پر تشکیل دیا ہے۔ بکھری، گھنی، سیاہ زلفیں، جنگل ہی کی تمثیل ہیں۔ انھیں اگر تین جبلتیں قرار دیں تو معلوم پڑتا ہے کہ اس ثقافت میں جنس کی جبلت سب سے زیادہ طاقت ور ہے۔ اسے زیر کرنے کے بعد ہی دیگر جبلتوں، جن کی نمایندگی ہاتھی اور باگھ کرتے ہیں (انھیں غصے اور تشدد کی علامتیں ٹھہرا سکتے ہیں) ——— کو تسخیر کیا جا سکتا اور روحانی عظمت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس سیاق میں تاجر، دانش کا جویا ہے جو ایک بزرگ کے پاس آیا ہے۔ بزرگ اسے تمثیلاً بتاتا ہے کہ دانش و معرفت، جبلتوں کی تسخیر کے بعد ملتی ہے۔ ہاتھی دانت اور باگھ کی کھال وہ انعام ہیں، جو جبلتوں کو قابو میں لانے کے بعد حاصل ہوتے ہیں۔

سیاق کی بنیاد پر متن کی تعبیر'' ادراک، تعقل سے پہلے ہے'' کے اصول کے تابع ہے، جب کہ تناظر کی رو سے متن کی تعبیر میں یہی اصول اُلٹ جاتا ہے: تعقل، ادراک سے پہلے ہے۔ پہلی صورت میں متن کو فوقیت حاصل ہے، جب کہ دوسری صورت میں قاری کو۔ تناظر یعنی Perspective، ناظر اور قاری کا وہ زاویۂ نظر ہے جو کسی متن کی تعبیر اور تجزیے سے نہ صرف پہلے موجود ہوتا ہے بل کہ اسی کی روشنی میں تعبیر کا پورا عمل انجام پاتا ہے۔ ''سیاق اساس تعبیر'' میں، قاری کی اپنے نقطۂ نظر سے علاحدگی یا اپنے اعتقادات کو معطل رکھنے کی لازمی شرط موجود ہوتی ہے اور ''تناظر اساس تعبیر'' میں قاری کے نقطۂ نظر اور اعتقادات کا نہ صرف اثبات کیا جاتا ہے، بل کہ ان کی روشنی میں، متن کے معانی کا کہیں تعین، کہیں تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ ''سیاق اساس تعبیر'' میں صرف امکانات دریافت کیے جاتے، جب کہ ''تناظر اساس تعبیر'' میں نئے امکانات تخلیق کیے جاتے ہیں۔ ''سیاق اساس تعبیر'' بڑی حد تک سائنسی ہے، متن کی اصل

صورتِ حال کی دریافت ہے، جب کہ ''تناظر اساس تعبیر'' بڑی حد تک ''تنقیدی سائنس'' ہے، متن کی نئی ممکنہ صورتِ حال کی تشکیل ہے۔ پہلی قسم کی تعبیر، متن کو اس کی بنیادی ثقافتی وشعریاتی فضا میں قابلِ فہم بنانے کی کوشش ہے اور دوسری قسم کی تعبیر، متن کو نئی ثقافتی وشعریاتی فضا میں (جسے ادب کے نئے قاری نے جذب کر رکھا ہے) قابلِ قبول یا قابلِ استرداد بنانے کی کوشش ہے۔

سیاق اساس اور متن اساس، دونوں قسم کی تعبیرات میں، متن کی بنیادی سینس کو قائم رکھا جاتا ہے۔ گویا یہ واحد نکتہ ہے، جس پر دونوں کو اتفاق ہے، مگر یہی وہ نکتہ بھی ہے جہاں سے اختلافات کا آغاز ہوتا ہے۔

تناظر اساس تعبیر دو تین صورتیں اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ متن کی بنیادی سینس کو نئے علمی، سائنسی اور ثقافتی تناظر میں قابلِ فہم بنایا جائے۔ اس نوع کی تعبیر کی ضرورت وہاں پیش آتی ہے، جہاں متن کلی یا جزوی طور پر نئے تناظر میں اجنبیت، فکری یا شعریاتی فاصلے کا احساس دلائے۔ یہاں تعبیر کا مقصد اس فاصلے کو گھٹانا اور اگر ممکن ہو تو ختم کرنا ہوتا ہے۔ اس تعبیر کی صورت کم وبیش وہی ہے، جس پر علمِ کلام کی بنیاد ہے: مذہبی اعتقادات کی معاصر فلسفیانہ اور سائنسی تناظر میں توجیہ کرنا، ان اعتقادات کی اصل کو قائم رکھتے ہوئے، ان سے متعلق تشکیک رفع کرنا۔ شمس الرحمٰن فاروقی، غالب کے مصرعے: بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، کی اس نوع کی تعبیر کرتے ہیں۔ ''جدید علم الارض ایسے بہت سے صحراؤں سے واقف ہے جو پہلے سمندر تھے، لیکن بعد میں ریگستان بن گئے ...... لہٰذا بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، محض تخیلی توجیہ نہیں بل کہ منطقی مشاہدہ بھی ہے۔ ظاہر ہے غالب اس سائنسی حقیقت سے واقف نہ تھے، ان کا علم وجدانی تھا۔''(14) گویا اس تعبیر کے ذریعے علم کے وجدانی اور سائنسی ذریعے کے درمیان موجود فاصلے کو کم کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور دوسری طرف وجدانی ذریعۂ علم کا تفوق باور کرانے کی سعی کی گئی ہے کہ یہ ذریعہ آنے والے زمانوں کو دیکھ لینے پر قادر ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی دوسری صورت یہ ہے کہ متن کو ایک ایسی علامت سمجھا جائے، جس کی کوئی ایک پرت یا عام فہم سینس اپنے زمانۂ تخلیق میں روشن ہو، مگر نئے تناظر میں علامتِ متن کے نئے گوشے منور ہوتے ہوں۔ یہاں تناظر روشنی کی ایسی کرن بن جاتا ہے جو متن کی تاریکی میں ملفوف تہوں کو روشن کرتی

چلی جاتی ہے۔ اس وضع کی تعبیر میں، متن سے متعلق تشکیک کے بجائے متن کی علامتی گہرائی کی بابت یقین قوی ہوتا ہے۔ اس قسم کی تعبیر کی اہم مثال وزیر آغا نے غالب کے ایک دوسرے متن (آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں/ غالب، صریرِ خامہ نوائے سروش ہے) کی تعبیر میں پیش کی ہے۔

> ”غالب کے [اس] شعر کے عام فہم مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے، جسے ”مضمون“ اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے، لیکن اس شعر کی اطراف کھولنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے، پہلا ”غائب“ کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماورا ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کوندوں، لکیروں، قوسوں، Traces اور Tracks کی صورت، غیب کے ناموجود پر بہ طور خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد ”خیال“ کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے، جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے، جیسے آر-این-اے، ڈی-این-اے کی ترسیل کرتا ہے..... غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے، اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔“ (15)

تناظر اس تعبیر کی ان دونوں صورتوں میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ دونوں معاصر علمی، فلسفیانہ، تنقیدی، سائنسی بصیرتوں کو بروئے کار لاتی ہیں۔ اس اعتبار سے تناظر اجتماعی ہوتا ہے۔ اجتماعی تناظر کو اپنے عہد کی روحِ عصر یا اے پس ٹیم خیال کر کے قبول کیا جاتا ہے۔ اسے کم و بیش وہی درجہ دیا جاتا ہے، جسے کانٹ ”آفاقی موضوعیت“ کا نام دیتا ہے۔ آفاقی موضوعیت وہ قبل تجربی تعقلاتی زمرہ ہے، جو کسی شے یا مظہر کے ادراک سے پہلے انسانی ذہن میں موجود ہوتا ہے اور ادراک کو نہ صرف ممکن بناتا ہے؛ حسی تاثرات کے انتشار کو ایک نظم میں بدلتا ہے، بل کہ اشیا کے ادراک کو خاص صورت بھی دیتا ہے۔ اجتماعی تناظر کو ہم ثقافتی موضوعیت کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ ماضی کے اور معاصر ادبی متون کو اپنی زبان یا اپنے

پیراڈائم کے تحت دیکھتی اور ان کا وہی مفہوم مرتب کرتی ہے، جس کا بلیو پرنٹ، ثقافتی موضوعیت میں موجود ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے دل چسپ بات یہ ہے کہ اجتماعی تناظر یا ثقافتی موضوعیت پر عموماً کوئی سوال قائم نہیں کیا جاتا۔ اسے ایک ثابت شدہ صداقت سمجھا جاتا اور دنیا اور متن سے معاملہ کرنے والی اپنی روح کو اس کی تحویل میں دے دیا جاتا ہے۔ گویا ثقافتی موضوعیت، ایک اتھارٹی اور ادارے کی شکل اختیار کرلیتی ہے، جسے تسلیم کرنے کے علاوہ کسی دوسری صورت کی طرف دھیان تک نہیں جاتا۔ چناں چہ اس کی بنیاد پر کی جانے والی تعبیرات کو خوش دلی سے تسلیم ہی نہیں کیا جاتا، انھیں موزوں ترین، بہترین اور مستند بھی خیال کیا جاتا ہے۔

مذکورہ تناظر اساس تعبیرات کا خالص ادبی اور جمالیاتی مصرف تو ظاہر ہے: ادبی متون کی وجدانی، تخیلی اور علامتی گرہوں کی کشود سے ادبی متن کی عظمت اور معاصر فکری تناظر میں معقولیت کا احساس راسخ ہوتا ہے جو بعد ازاں نئے ادبی متون کی تخلیق پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ ان تعبیرات کا سماجی مصرف بھی ہوتا ہے۔ معاصر فکری تناظر کو سماجی سطح پر استحکام حاصل ہوتا ہے۔ سماجی و ثقافتی سوالات کو سمجھنے اور حل کرنے میں مذکورہ ثقافتی موضوعیت سے کام لینے کی عمومی روش وجود میں آتی ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب معاصر ثقافتی موضوعیت سے انحراف کیا جاتا اور دنیا، سماج، ادب، تاریخ اور ثقافت سے متعلق نئے سوالات قائم کیے جاتے ہیں۔ ہر چنداں سوالات کا متن کی تعبیر میں وہی طریق کار ہوتا ہے، جو ثقافتی موضوعیت یا اجتماعی تناظر کا ہوتا ہے: یہ سوالات قبل تجربی تعقلاتی زمرے کی مانند ہوتے اور متن کی تعبیر کا خاص خاکہ رکھتے ہیں، مگر ان کا کردار اور نتیجہ مختلف ہوتا ہے۔ ثقافتی موضوعیت اتھارٹی کا تصور راسخ کرتی ہے، مگر یہ تعبیر اتھارٹی سے آزادی دلانے کی سعی کرتی ہے۔ تناظر اساس تعبیر کی پہلی دونوں صورتوں میں، متن کی بنیادی سینس کے احترام کا رویہ ہوتا اور اس کی تعبیر میں دراصل اس سینس کی توسیع کا اہتمام ہوتا ہے، جب کہ تیسری صورت میں اس متن کی سینس معرضِ سوال میں آتی ہے۔ چناں چہ اس کی معنیاتی و تعبیراتی توسیع کے بجائے، اس کی سماجی، نفسیاتی، ثقافتی، سیاسی معنویت کا سوال اٹھایا جاتا ہے۔ اس وضع کی تعبیر کی کلاسیکی مثالوں میں ترقی پسند، مابعد نو آبادیاتی اور تانیثی تناظر میں کیے گئے مطالعات پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان مطالعات کی بنیادی حکمت عملی متن کے سیاق کا تنقیدی تجزیہ کرنا ہے۔ سیاق اساس تعبیر میں فقط سیاق میں مضمر معنیاتی

امکانات دریافت کیے جاتے، مگر تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت میں ان معنیاتی امکانات کی تاریخی اور انسانی معنویت کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور آئیڈیالوجیکل حصاروں کو نشان زد اور مسمار کیا جاتا ہے جو متن کے سیاق میں نامحسوس انداز میں مضمر ہوتے ہیں۔

تناظر اساس تعبیر کی اس صورت کی روشنی میں اگر ہم غالب کے مذکورہ صدر دونوں اشعار کی تعبیر کریں اور ان کی 'بنیادی سینس' کا تنقیدی جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ دونوں متن ایک ہی تصور کائنات کی کوکھ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی تصور کائنات ہے۔ اس کے قوانین اٹل اور غیر متبدل ہیں۔ چوں کہ یہ قوانین ایک مطلق ہستی نے بنائے ہیں، اس لیے انسانی ارادہ ان سے چھیڑ چھاڑ نہیں کر سکتا۔ گویا یہ تصور کائنات ایک طرف انسانی ارادے کی بے معنویت اور دوسری طرف تقدیر میں غیر متزلزل یقین ابھارتا ہے۔ انسانی ارادے کی بے معنویت کی شدت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب اس تصور کائنات سے ہٹ کر کسی دوسرے تصور کائنات کی طرف دھیان کرنے کا خیال تک نہیں آتا۔ گھر کی ویرانی مقدر ہے اور انسان اس کائنات کی تفہیم اور اس سے معاملہ کرنے کے لیے درکار مضامین کی تخلیق سے قاصر ہے، وہ بس ان مضامین کو غیب سے وصول کرنے کا میڈیم ہے۔ انسان اس تصور کائنات میں اتنی عظمت کا ضرور سزاوار ہے کہ وہ غیب کے مضامین کا میڈیم بن سکتا ہے۔ اس تصور کائنات کے آئیڈیالوجی بننے کے امکانات بے حد روشن ہوتے ہیں۔ اس تصور کائنات میں راسخ یقین رکھنے والے سماج میں، مقتدرہ کو انسانی ارادے، فہم اور عمل کے استحصال کا سہل طریقہ ہاتھ آ جاتا ہے۔ مقتدرہ کے ہر عمل کو (خواہ اچھا ہو یا بُرا) تقدیر پر محمول کیا جاتا ہے۔ چناں چہ اسے سماج میں شکایت، احتجاج، انکار اور بغاوت کے بجاے، تسلیم و رضا کی خو پروان چڑھتی ہے اور تکلیف، ومصیبت اور دکھ کو بھوگنے کے عمل کو عظمتِ روحانی کے حصول کا وسیلہ خیال کیا جاتا ہے ——— غالب کے اشعار کی یہ تعبیر ایک دوسرے تصور کائنات کے تناظر میں ہے، جس کی تعمیر انسانی ارادے کے ہاتھوں ہوتی ہے اور جس میں یہ یقین راسخ ہوتا ہے کہ اپنی جنت اور اپنے دوزخ کی تعمیر انسان خود کرتا ہے۔ وہ گھر کی ویرانی کو انسانی عمل کا نتیجہ قرار دیتا اور اسے اٹل کے بجاے اضافی حقیقت گردانتا ہے، لہٰذا وہ بحر کی جگہ بیاباں نہیں، نخلستان کا تصور باندھ سکتا ہے۔ اسی طرح وہ مضامین کو غیب کے بجاے خود اپنے تخیل و شعور سے تخلیق کرنے کا عقیدہ رکھتا ہے۔ وہ خود کو میڈیم نہیں، خالق یا خالق ازلی کا حلیف خالق تصور کرتا ہے۔

یہاں اس سوال پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے کہ سیاق اساس اور متن اساس تعبیرات ازدحام کو ایک پریشان کن صورتِ حال سمجھ کر اس سے بچنے کی تدبیر کرنی چاہیے یا تعبیرات کی کثرت کو ادبی متن کی ادبیت اور روح خیال کر کے، قبول کر لینا چاہیے؟ یعنی ہمیں متن کی کسی ایک تعبیر پر اتفاق کر لینا چاہیے یا مختلف و متعدد تعبیروں کو یکساں طور پر اہم سمجھنے پر اتفاق کر لینا چاہیے؟ اس ضمن میں ای۔ ڈی۔ ہرش کی رائے ہے کہ ہمیں متون کی فقط ایک تعبیر پر اتفاق کرنا چاہیے۔ وہ اس اصول کو تسلیم کرتا ہے کہ متن میں معنی تناظر ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک تناظر مصنف (یعنی اس کا منشا) ہے۔ گویا وہی تعبیر مستند اور جائز ہے جس کی تائید مصنف کے منشا سے ہوتی ہے۔ (16) ہرش کی رائے کس قدر سادہ اور معصومانہ ہے، شاید اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ جیسا کہ متن اور سیاق کی بحث میں تفصیل سے بحث کی جا چکی ہے، مصنف کا منشا تو متن سازی کے عمل ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ متن، معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے، جس پر کسی ایک شخص کا اجارہ ہوتا ہی نہیں اور اگر ہم اس اجارے کو قبول کر بھی لیں تو متن کی تعبیر کا عمل شروع کرتے ہی، متن کے شعریاتی اور ثقافتی حوالہ جات کا نظام ہمارے رو بہ رو ہوتا ہے۔ یہ نظام متن پر معنی کے اجارے کو برابر چیلنج کرتا رہتا ہے۔ علمِ تعبیر کے ایک دوسرے عالم شٹینفش کی رائے ہے کہ ’’متن تعبیر کا [جاری] عمل ہے نہ کہ متن کی تعبیروں پر اتفاق کا مقام۔ متن میں [تعبیروں پر] اتفاق کی ’کوئی‘ موجود ہی نہیں۔‘‘ (17) گویا خود متن کثرتِ تعبیر کو دعوت دیتا ہے۔ متن اس پھول کی طرح ہے جو اپنے رنگ کی وجہ سے تتلیوں کو اپنے گرد رقصاں ہونے اور نقطار کی وجہ سے شہد کی مکھیوں کو منڈلانے کی تشویق دیتا ہے۔ اُس کا یہ بھی کہنا ہے کہ جب ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو ترجیح دی جاتی ہے تو اس لیے نہیں کہ دوسری تعبیر متن کے حقایق سے زیادہ ہم آہنگ ہے، بل کہ اس لیے کہ اختیار کیے جانے والے سیاق یا تناظر کا مفروضہ متن کے حقایق کو خود سے ہم آہنگ پاتا ہے۔ یعنی ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو فوقیت دینے کی اصل وجہ سیاق یا تناظر ہے۔ لہٰذا جب ایک ادبی عہد میں یا ایک نقاد/معبر کے یہاں جس سیاق یا تناظر کو اہمیت حاصل ہوگی، اس کی روشنی میں کی گئی تعبیر یا تعبیروں کو بھی فوقیت حاصل ہوگی۔ ہمارے پاس تتلیوں اور شہد کی مکھیوں کو پھولوں کے طواف سے منع کرنے یا ان کا راستہ روکنے کا کوئی اخلاقی جواز ہے نہ کوئی تدبیر! دوسرے لفظوں میں تعبیرات کے ازدحام اور کثرت سے بچاؤ کی کوئی صورت نہیں اور اس

بات کی ساری ذمے داری خود ادبی متن پر عائد ہوتی ہے، جس نے خود کو سیاق اوّل و دوم کے غیر پابند نظام کا حصہ بنا رکھا اور تناظر کے آگے اپنے بندِ قبا اور اطراف کھلے رکھے ہیں!

آخر میں اس سوال پر توجہ ضروری ہے کہ آیا ہر متن کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں، یعنی کیا ہر متن کا سیاق وسیع اور اس کے اطراف تناظر کے آگے کھلے ہوتے ہیں؟

اصولی طور پر ہر متن، معنی کے جاری عمل کا حصہ اور غیر پابند نظام ہے، مگر معنی کا جاری عمل، سمندر کی طرح ہے۔ کچھ متن اس سمندر کی تہوں سے اور کچھ اس کے جھاگ سے وجود پذیر ہوتے ہیں۔ لہٰذا سب متن ایک جیسے نہیں ہوتے۔ معنی کے جاری عمل یا سمندر سے محض تعلق، متن کی عظمت کی ضمانت نہیں، اس تعلق کی نوعیت ہی فیصلہ کرتی ہے کہ کوئی متن کتنا پایاب اور کتنا گہرا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کائنات کے اکثر مظاہر ”غیر پابند نظام“ (Open System) ہیں جو ہر وقت خارجی ماحول سے توانائی یا مادے کا تبادلہ کرتے رہتے ہیں۔ چناں چہ ہر نظام تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔ تبدیلی کی یہ طاقت اس قدر حاوی ہو سکتی ہے کہ نظام ایک بحرانی حالت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس بحران کا خاتمہ یا تو اس نظام کے ٹوٹ پھوٹ جانے یا پھر داخلی سطح پر ایک اعلا درجے کی نئی تنظیم حاصل کر لینے کی صورت میں ہوتا ہے۔ کائناتی مظاہر (خاص طور پر کیمیائی مظاہر) کی یہ تشریح ایلیا پری گوگین نے کی، جس پر انھیں 1977ء میں نوبل انعام ملا۔

متن بھی ایک غیر پابند نظام کا حصہ ہے۔ قرأت و تعبیر کے مسلسل عمل سے، متن اور تناظر یا دنیا میں تبادلہ جاری رہتا ہے۔ متن دنیا پر اور دنیا متن پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک پیہم و متحرک عمل ہے۔ اس کے نتیجے میں متن بحران کی حالت میں گرفتار ہوتا ہے۔ اس بحران کی حالت سے باہر آنے کی وہی دو صورتیں ہیں، جن کا ذکر کائناتی مظاہر کے سلسلے میں ابھی ہوا ہے۔ جو متن، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی جھاگ سے تشکیل پاتا ہے، وہ قرأت کے سوز سے جلد ہی پگھل جاتا اور تاریخ کے نادیدہ افق پر اس کی راکھ بکھر جاتی ہے، جسے ہمارے محققین جمع کرنے کی مشقت میں اپنی عمریں گنوا دیتے ہیں، مگر جس متن کی تخلیق میں، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی گہرائیاں صرف ہوتی ہیں، وہ ہر نئی قرأت سے، نئے تناظر کے رو بہ رو آنے سے، نئے معنی حاصل کر لیتا ہے، یعنی داخلی سطح پر اعلا درجے کی ایک نئی تنظیم حاصل کر لیتا ہے۔ گویا نئے تناظر میں متن کی ہر تعبیر، متن کی طاقت کا سرچشمہ ہوتی ہے اور ہر تعبیر کے ساتھ متن کی قوت

حیات، بڑھتی جاتی ہے۔ دنیا میں صرف وہی متن باقی رہتے اور ''ٹائم بیرئرز'' کو عبور کرنے میں کام یاب ہوتے ہیں جو قرأت و تعبیر کے مسلسل و متحرک عمل کی زد پر رہتے اور نتیجتاً داخلی سطح پر نئی تنظیم حاصل کرتے رہتے ہیں۔ ہر نئی تعبیر، متن کے نظامِ معنی کا باقاعدہ اور نامیاتی حصہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یادگارِ غالب میں ظاہر ہونے والا متنِ غالب، تفہیم غالب میں پیش ہونے والے متنِ غالب سے مختلف اور ممتاز ہے!

……

## حواشی

1- نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، حصہ چہارم (مرتبہ سید قدرت نقوی)، لاہور، مجلس ترقی ادب، 2004ء، ص15

2- الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ: وحید قریشی)، علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1988ء، ص 131

3- رولاں بارت، ''مصنف کی موت'' بشمولہ Modern Criticism and Theory، (مرتبہ: ڈیوڈ لاج) دہلی، پیئرسن ایجوکیشن، 2003ء، ص149

4- شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب، لاہور، اظہار سنز، س ن، ص64

5- مشکور حسین یاد، غالب بوطیقا، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، 1998ء، ص52

6- پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب، لاہور، نقوش پریس، س ن، ص77

7- الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، لاہور، کشمیر کتاب گھر، س ن، ص101

8- سید عبدالسعید، ''شرحیات بہ حیثیت علم —— ایک تعبیر''، بشمولہ علم شرح تعبیر اور تدریس متن، (مرتبہ: نعیم احمد)، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی، 1995ء، ص71-72

9- وزیر آغا، معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ نردبان، 1998ء، ص19

10- سٹیفن پاپ نے یہ فرق ایک دوسرے جرمن نقاد Riidiger Zymer کے حوالے سے کیا ہے۔ اس کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

"As the word "context" is ambiguous in ordinary speech, 'cotext' will refer to that written context that

> appears immediately at the side of a text, and 'context"
> to the wider range of references that the text refers to
> but are not part of the text itself."

(Muhammad Iqbal's Romanticism of Power، جرمنی، 2004ء، ص11)

11- بحوالہ ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2002ء، ص116

12- عنبر بہرائچی، آنند وردھن اور ان کی شعریات، الٰہ آباد، پہچان پبلی کیشنز، 2007ء، ص17

13- ایضاً، ص165

14- شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب (محولا بالا) ص65-66

15- وزیر آغا، "غالب کے ایک شعر کا پس ساختیاتی تجزیہ" مشمولہ مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات (مرتبہ: ناصر عباس نیر)، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی، 2008ء، ص100

16- تفصیلی بحث کے لیے ہرش کا مقالہ "ناقص تناظرات" Faulty Perspectives، دیکھیے جوڈی وڈلاج کی مرتبہ: کتاب "ماڈرن کرٹسزم اینڈ تھیوری" میں ص231 تا240 شامل ہے۔

17- سٹینلے فش، Is There a Text in This Class، امریکا، ہارورڈ یونیورسٹی، 1980ء، ص348

◆◆◆

# جدید نظم کی نئی آوازیں

**امجد طفیل**

ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے زمانی حدود کا تعین کافی مشکل ہو جاتا ہے۔ مختلف رویے، فکری معاملات اور اسلوبیاتی بیان ایک تسلسل سے اپنا سفر جاری رکھتے ہیں کہ انھیں کسی زمانی وقفے میں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ہمارے ہاں جدید نظم کا آغاز تصدق حسین خالد، میرا جی اور ن۔ م۔ راشد سے ہوتا ہے اور اب یہ نظم کم و بیش ساٹھ ستر سال کی مسافت طے کر چکی ہے۔ اس دوران میں ترقی پسند فکر، لسانی تشکیلات، وجودیت کے فکری اثرات اور ستر کی دھائی میں اقبال کے سطحی اثرات کو قبول کرنے کے مراحل سے گذر کر اب جدید نظم ایک ایسے مرحلے میں داخل ہو رہی ہے جہاں مختلف فکری دھارے اور اسالیب ایک دوسرے میں ضم ہو کر ایک نیا لہجہ اور ایک نیا آہنگ تشکیل دے رہے ہیں۔

اصنافِ ادب کے ارتقاء پر بات کرنا ہو تو دو تین عوامل کو مدِنظر رکھنا نہایت ضروری ہوتا ہے۔ پہلا عامل تو خود اُس زبان کے ادب اور بالخصوص اُس صنف کا اپنا سفر ہے۔ اس حوالے سے بات کریں تو جدید نظم کی نئی آوازوں پر بات کرتے ہوئے ہمیں خود جدید نظم کے ساٹھ ستر سال کے سفر کو سامنے رکھنا ہو گا۔ میرا جی، ن۔ م۔ راشد، مجید امجد، اختر الایمان، آفتاب اقبال شمیم، احسان اکبر اور اختر حسین جعفری نے جدید نظم کے جن امکانات کو کھنگالا ہے اُن کے اثرات ہمیں آگے زیرِ بحث آنے والی نئی آوازوں پر محسوس ہوتے ہیں لیکن خوشی کی بات ہے کہ نئے نظم گو شاعروں نے اس شاعری کی اندھی تقلید کرنے کی بجائے نظم کی روایت کے اُن عناصر کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی ہے جو اُن کے اپنے اپنے مزاج کے مطابق تھے۔ یوں جدید نظم کی نئی آوازیں اپنے ساتھ ماضی کی بازگشت بھی لیے ہوئے ہیں۔

دوسرا اہم عامل فکری اور سماجی شکست و ریخت اور معاصر سماجی فضا ہوتی ہے۔ گذشتہ پچیس

سال کے دورانیے پر نگاہ ڈالی جائے تو ہمیں پاکستان میں فوجی حکومت کا تسلسل دکھائی دیتا ہے۔ اظہار و بیان کی آزادی کم کم ملتی ہے اور اس پر عالمی استعماری قوتوں کا شکنجا جو ہمیں روز بروز اپنی گردن پر کستا محسوس ہوتا ہے۔ نوجوان نسل کے لکھنے والوں نے اس فکری اور سماجی صورتِ حال کو نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ تخلیقی انداز میں پیش بھی کیا ہے۔ انہوں نے اپنے سینئر شاعروں سے سیکھا ہے کہ اگر سامنے کی بات کو سیدھے سادے انداز میں بیان کر دو گے تو اس کی شاعری تو شاید پیدا ہو جائے لیکن اعلیٰ شاعری پیدا نہیں ہوگی۔ اس لیے اُن کے یہاں تمثال' تشبیہ اور استعارے کا برمحل اور تخلیقی اظہار نہایت خوبی سے ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی سطح پر انہوں نے سطحی مماثلتیں پیدا کرنے سے گریز کیا ہے اور زیادہ گہرے اسلوبیاتی اور تہذیبی عوامل کو اپنی نظموں میں سمویا ہے۔

تیسرا اہم عامل لکھنے والے کا اپنا تخلیقی جوہر ہوتا ہے۔ حوادث زمانہ میں سے لکھنے والا صرف وہی اثرات قبول کرتا ہے جو اُس کے اپنے مزاج' ذوق اور تخلیقی ذات کے مطابق ہو۔ اس معاملے میں بھی یہ لکھنے والے کسی لگے بندھے فارمولے پر عمل پیرا ہونے کی بجائے اور گروہ کی شکل میں بعض موضوعات اور اسالیب کو دہرانے کی بجائے اپنی الگ الگ شناخت بنانے میں مصروف ہیں کیونکہ تخلیق' تخلیق کار کی انفرادیت سے پروان چڑھتی ہے' یکسانیت سے نہیں۔

اپنے اپنے شعری اور تخلیقی تجربات کو انفرادی رنگ میں بیان کرنے کے باوجود ان لکھنے والوں میں طرزِ احساس کی یکتائی موجود ہے۔ ان کے موضوعات ایک دوسرے سے لگا کھاتے ہیں۔ ایک عہد میں' ایک معاشرے میں زندگی گزارتے ہوئے اور جیسی صورت حال میں رہتے ہوئے طرزِ احساس کی یکتائی فطرتی اور لازمی بات ہے لیکن ان لکھنے والوں نے اپنے انفرادی تخلیقی جوہر کو کسی مشترکہ مقصد یا یتہ کار کے سامنے سرنگوں نہیں کیا بلکہ اپنے انفرادی اظہار سے خود کو اُس یکسانیت سے بچایا ہے جس کی بدولت کچھ لکھنے والے ایک دوسرے سے مربوط تو نظر آتے ہیں لیکن آگے چل کر احساس ہوتا ہے جیسے انہوں نے اپنے تخلیقی جوہر کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا ہے۔

آئندہ صفحات میں جن نظم گو شعراء کی تخلیقات پر بات ہوگی یہ وہ ہیں جو 1980ء کی دہائی میں اردو شاعری کے منظر نامے پر نمایاں ہوئے اور جو اب اپنی زندگی کی چوتھی دہائی میں سفر کر رہے ہیں۔ یہ نظم گو شاعر اپنے تخلیقی تجربے میں کن بلندیوں کو چھوتے ہیں اس کا صحیح ادراک تو پندرہ بیس سال بعد ہی ہوگا

لیکن اب بھی ان کی نظموں میں ایسے امکانات موجود ہیں جو اردو نظم کے روشن مستقبل کی نوید سمجھے جانے چاہئیں۔ جاوید انور' ابرار احمد' اظہر غوری' رفیق سندھلوی' علی محمد فرشی' اعجاز رضوی' شفیق احمد خاں' انوار فطرت' سعید احمد' داؤد رضوان' تابش کمال' سلمان صدیق' روش ندیم' کوثر محمود' خالد علیم' یاسمین حمید' عشرت آفریں' ثروت زہرا' حمیدہ شاہین اور بشریٰ اعجاز چند نام ہیں جن کی تخلیقات کا تجزیہ ہم آئندہ صفحات میں کر رہے ہیں۔

جاوید انور کے اب تک دو شعری مجموعے ''شہر میں شام'' اور ''اشکوں میں دھنک'' شائع ہو چکے ہیں۔ جاوید انور کا کہنا ہے کہ وہ زندگی کو نظم کرنے کے قائل ہیں۔ ''زندگی جس میں موت بھی ہے۔ زندگی جو ایک ڈرامائی آہنگ ہے اور ڈرامائی آہنگ جو آپ کو کارخانۂ حیات کے ہر نظام میں نظر آئے گی۔'' انسانی زندگی کے بارے میں جاوید کا یہی نقطۂ نظر ہے جو اُس کی نظموں میں فکری کشادگی اور تنوع پیدا کرتا ہے۔ جاوید انور اپنی نظم مختلف کنٹوز میں تخلیق کرتا ہے اس حوالے سے ہم اُسے اردو نظم میں اختر حسین جعفری کی اگلی کڑی قرار دے سکتے ہیں۔

موضوعاتی سطح پر جاوید انور کے یہاں تنہائی' لایعنیت اور فرد کی بے چارگی بار بار اپنا اظہار کرتے ہیں۔ سماجی ماحول کی جبریت اور خارجی حالات کا شکنجا اُسے اپنی گردن کے گرد کسا محسوس ہوتا ہے۔ جاوید انور کا تخلیقی وجدان' معروضی جبریت کے حصار کو توڑنے کی سعی لاحاصل ضرور کرتا ہے لیکن ناکامی اُس کے ہاں شکستگی اور ناکامی کے جذبات پیدا نہیں کرتی بلکہ اُمید اور تبدیلی کی خواہش میں سعی پیہم میں مصروف رہتا ہے۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں ''نیا تماشا'' '' کھلے پانیوں کے نواح میں'' ''تم کہوں تو کہوں'' ''مراجعت'' ''کس جبس کا موسم ہے'' ''ریچھ کیوں ناچتا ہے'' اور ''بوڑھا شرابی۔ ایک مکالمہ'' قابلِ ذکر ہیں۔

جاوید انور کی نظموں کا منظر نامہ زیادہ تر شہری زندگی اور شہری زندگی کے لوازمات سے تیار ہوا ہے۔ شہر کبھی روشن فکری' انسانی حوصلہ مندی اور ترقی کی عدادت ہوا کرتے تھے لیکن یہ شہر جو جاوید انور کی نظموں میں آباد ہے زنداں سے بس تھوڑا سا ہی مختلف ہے اس کی فصیلوں کے اندر اماں کم ہے اور اذیت زیادہ مثلاً اُس کی نظم ''چھبیسویں سالگرہ پر طویل خود کلامی'' میں ایک اقتباس ہے:

''مگر اے موت

ہاں اے موت ہم تجھ سے نہیں ڈرتے
ہمارا خوں طلوں کی چمنیوں پر اپنے اصلی رنگ میں لکھا ہوا ہے
دیکھ، ہم ہی تو مشین میں گریس کی مانند بجتے ہیں
تجھے سرپاؤں کی ٹھوکر پہ لکھتے ہیں!
ہمیں تو زندگی سے خوف آتا ہے
زندگی!
دائرہ دائرہ زندگی
ڈائری پام کی بڑھتی ہوئی مقدار، شب 'نیند، دن
دن کا آغاز...... اخبار، باسی حروف بھی
سیہ فام آزادیوں کی حکایات میں گورے کردار
آبادیوں سے پرے گندگی ڈھیر پر باکرہ ماؤں کے
مدیے 'باپ کا خون بیٹے کے ہاتھوں
وہی گھوڑا آگے بڑھانے پہ جھگڑا
وہی پانی پہلے پلانے پہ جھگڑا
وہی شام تک شہر کی سب بڑی چھوٹی سڑکوں
کے چکر، دفاتر کا بے فیض سا اک طواف اور
حکومت کی مہریں لگے کاغذوں کو سلام
اور خوابوں کا کہرام
اور شام
اور ڈائری پام!      (شہر میں شام، ص76-78)

جاوید انور اپنی نظموں میں تمثیلیں تراشتے ہیں اور زبان کو بے جا تکلفی سے روزمرہ کے بیانیہ انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ جاوید انور کی نظمیں بحیثیت اپنا ایک الگ ذائقہ رکھتی ہیں۔ اسی لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اپنی نسل کے نہایت معتبر نمائندے کے طور پر اپنی پہچان بنا رہے ہیں۔

ابرار احمد کی نظموں پر مشتمل کتاب ’’آخری دن سے پہلے‘‘ ہمیں ایک بہت اچھے نظم گو سے ملواتی ہے۔ موضوعاتی سطح پر ابرار احمد اپنے دوسرے ہمعصروں کی طرح انسان کی تنہائی، بے چارگی، لاحاصلی، ذلت اور ہزیمت کو اپنا موضوع بناتا ہے لیکن وہ صرف ان موضوعات کے خارج تک خود کو محدود نہیں رکھتا بلکہ ان کے باطن میں پوشیدہ اُس روحِ عصر کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے، جس کے یہ سب مظہر ہیں۔

لسانی سطح پر ’’ہوا‘‘ کا لفظ ابرار احمد کی نظموں میں نہایت متنوع معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ کبھی یہ ہوا زمانے کا مترادف بن جاتی ہے اور کبھی تاریخ بن کر ماضی کے گنبد کو کھوجتی ہے۔

دن نکلتے ہیں، بکھر جاتے ہیں
شہر بستے ہیں، اُجڑ جاتے ہیں
دستکیں آہنی دروازے پر
سر کو ٹکرا کے پلٹ جاتی ہیں
گنبد خامشی گرتا ہی نہیں
چلتی رہتی ہے ہوا
کھیتوں میں، دالانوں میں
اور اپنے ہی تلاطم میں اُتر جاتی ہے
ہر طرف پھول بکھرے جاتے ہیں
دل کی مٹی پہ کوئی رنگ اترتا ہی نہیں (تم جو آتے ہو، ص 37-38)

ابرار احمد نے اپنی شاعری میں امیجز کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ لیکن جو بات اُسے اپنے دیگر ہمعصروں سے جدا کرتی ہے وہ تاریک امیجز (Dark Images) ہیں۔ موت، رات، تاریکی، اندھیرا، دھند اور اِن سے متعلقہ امیجز اُس کی شاعری میں وافر مقدار میں موجود ہیں۔ ابرار احمد ان امیجز سے زندگی کی بے معنویت، لغویت، افسردگی اور بے چارگی کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس حوالے سے اُن کی نظم ’’کیسے اُترو ں پار‘‘ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

میں نے تیرے ساتھ سمندر پار کیا

گھٹن دنوں کا

خوابوں اور آوازوں کا

اور انجان جزیروں کی تنہا راتوں کا

موت کی کالی لہروں سے بچ کر نکلا ہوں

تیرے ہاتھوں کی کشتی میں

اور اب تیرے بدن سے گرتی

بوندوں کی مہکار میں سویا رہتا ہوں

ساحلِ یاد

اندھیرے کی نم ناک پھوار

ٹھنڈی ریت پر گرے پڑے ہیں

تیری سانسوں کے پتوار

اور اب یہ...... اک اور سمندر

کدھر گئے ترے ہاتھ......؟ (کیسے اتروں پار، ص 95-96)

ابرار احمد کی نظموں میں ایک اور اہم حوالہ یادِ ماضی ہے۔ یادِ ماضی کبھی ہماری شاعری میں باعثِ عار سمجھا جاتا تھا اُسے ہمارے عہد کے شاعروں نے بغیر قنوطیت یا ماضی پرست کے پیش کیا ہے۔ ابرار احمد اور اس کی قبیل کے شاعر جب اپنے دیہات اور قصبوں کی فضا کو یاد کرتے ہیں جسے چھوڑ کر وہ اب شہری تمدن میں رچ بس گئے ہیں تو اُن کے لہجے میں وہ پیار اور اپنایت جھلکتی ہے جو بچھڑی محبوبہ کے لیے مخصوص رہی ہے۔ ''قصباتی لڑکوں کا گیت'' اِس طرزِ احساس کا نہایت خوبصورت اظہار ہے اور ابرار احمد کی نظم ''سارہین'' اِس طرزِ احساس کو عالمی تناظر میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔

نئی نسل کے نظم گو شاعروں میں شامل اظہر غوری کا اختصاص یہ ہے کہ اُس نے ''غیر مشروط محبت'' کے نام سے جو کتاب شائع کی ہے۔ اُس میں شامل نظمیں، غزلیں، گیت اور نثری نظمیں اپنی موضوعاتی وحدت اور طرزِ احساس کے اعتبار سے ایک طویل نظم میں ڈھل جاتی ہیں۔ شاعر نے پوری کتاب کو تین فصلوں میں تقسیم کیا ہے۔ فصلِ حاصل، فصلِ فاصل اور فصلِ واصل۔ یہ تینوں فصلیں مل کر

اُس باب کی تکمیل کرتی ہیں جس کا نام غیر مشروط محبت ہے۔ اظہر غوری اپنی شاعری میں عورت اور مرد سے یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ اُن کے درمیان تعلق کسی بھی نوعیت کے تحفظ' شرط' عہد' قسم' پابندی' ضمانت' وعدے وغیرہ سے آزاد ہونا چاہیے۔ اس بات سے قطع نظر کہ کیا ایسا عملی طور پر ہونا ممکن بھی ہے یا نہیں۔ نظری سطح پر محبت کی یہ نظریہ سازی رومانوی طرزِ فکر رکھنے والے افراد کے لیے اپنے اندر کشش رکھتی ہے۔

اظہر غوری نے اپنی زیرِ نظر کتاب میں شخصی واردات کو سماجی صورت حال کے ساتھ ملا دیا ہے۔ بنیادی طور پر اُس نے اِس میں مکالمے کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ ایک ایسا طویل مکالمہ جو عورت اور واحد متکلم کے درمیان ساری کتاب میں جاری رہتا ہے۔ شاعر نے ڈرامائی عنصر سے خاص مدد لی ہے۔ اسلوبیاتی سطح پر اس مجموعہ کلام میں شامل نظمیں' غزلیں اور گیت اپنی اپنی جگہ پر مکمل فن پارے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ایک بڑے دائرے میں ایک دوسرے کا جزو لاینفک بھی ہیں۔

موضوعاتی سطح پر شاعر نے اپنی اس کتاب میں سماجی زندگی کی ناہمواریوں' ناآسودہ گھریلو ماحول' محبت کی شخصی واردات' عظیم مفکروں کے تصورات اور اس کے ساتھ زمان و مکان اور حیات و کائنات کے مسائل۔ غرض شاعر نے اپنی شاعری میں بڑی کینوس پر دیوار گیر تصویر بنائی ہے اور فنی مہارت اور چابکدستی کا ثبوت یہ ہے کہ اس تصویر کا ہر ٹکڑا بھی اپنی اپنی جگہ مکمل ہے۔ یہاں اظہر غوری کی ایک نظم ''خبر'' درج کی جاتی ہے جس سے کتاب کے اسلوب اور مزاج کی کچھ نشاندہی ہو جاتی ہے۔

یہ ذرائع ابلاغ کی کوتاہی ہے
کہ تمہیں خبر نہیں
دورِ غلامی لد چکا ہے' مگر اب بھی
تم متلاشی ہو
اپنی ان کہی چاہت کے سوال پر' شدتِ عشق کے جواب میں
اپنے کمالِ جمال کے مستقل ثناخواں کی
اپنی دانشِ ذات کے اندھے معتقد کی
اپنے مقابل سجدہ ریز ستائش کیش کی
اپنے پندار اور اختیار کے لیے کلمہ گو کی

تم متلاشی ہو:
اپنی عنایت و مدارت پر مدحت سرائی کی
اپنی نوازش و عاطفت پر مسلسل اظہار ممنونیت کی
اپنے تصور حکم پر عنصر تعمیل کی
اپنی ابتدائی بولی پر جنس نیلام کے حتمی حصول کی
اپنے انفرادی کرب کی خاطر اجتماعی غم گساری کی
اپنے تدریجی آشوب کی صورت میں بے دریغ قربانی کی

……

تم متلاشی ہو:
کار جہاں کی مدت میں غیر معینہ تعطیل کی
سفر رفاقت کے ہر قدم پر بسیرے کی
ورق زندگی پر لکھی ہر سطر میں حرف محبت کی
میرے اُدھورے پن کو التوا میں رکھ کر اپنی تکمیل کی

……

تم متلاشی ہو:
اپنے ناز و ادا کے حضور دست بستہ
طبقاتی شعور سے ماورا ایک فرماں بردار غلام پر فرماں روائی کی

……

یہ ذرائع ابلاغ کی کوتاہی ہے
کہ اُسے خبر نہیں
اور اب بھی میں موجود ہوں
رشتوں کے اس تاریک بر اعظم کی منڈی میں
ایک بے چہرہ بکاؤ غلام کی مانند

(غیر مشروط محبت، ص 115-116)

اظہر غوری لسانی اعتبار سے ایک مشکل پسند شاعر ہے۔ وہ اپنی نظموں میں بہت سے ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جنہیں عام طور پر شاعری کے الفاظ نہیں سمجھا جاتا۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اُردو زبان میں پنجابی، عربی اور فارسی کے الفاظ بڑی بے تکلفی سے استعمال کر جاتا ہے لیکن اُس کے قاری کے لیے اتنی بے تکلفی سے اُس کی نظمیں پڑھنا ممکن نہیں۔

اظہر غوری کی نظموں میں لہجے کی بلند آہنگی بھی پڑھنے والے کو اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔ اس بلند آہنگی کے ساتھ شکوہِ لفظی نظم میں ایسی طرز کی تشکیل کرتا ہے جو صرف اظہر غوری سے خاص ہے۔ اپنی نظموں میں شاعر ہمیں ایک حوالے سے خواب دیکھتا محسوس ہوتا ہے۔ اُس کا خواب ایک ایسی دنیا کی تشکیل کا خواب ہے جس میں غیر مشروط محبت کے فلسفے کی عملی تصویر سامنے آ سکے۔

علی محمود فرشی بنیادی طور پر امیجسٹ (تمثال نگار) ہے۔ وہ اپنی نظموں میں نادر تمثالیں تراشتا ہے۔ وہ لفظوں کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ اُن میں معنی کے مختلف شیڈ اُبھرنے لگتے ہیں۔ علی محمد فرشی اپنے تجربے کو نظم کا روپ دینے کے فن سے واقف ہے۔ ”زندگی“ میں اُس نے بالکل سامنے کی بات کو تخلیقی تجربہ بنا دیا ہے۔

تم سو سکتی ہو
میرے خوابوں کے بستر پر
گہری نیند
میرا جگراتا پورا ہونے سے پہلے پہلے
تم چن سکتی ہو
میرے چاروں جانب اُگنے والی
خودرو سبز اُداسی
پہلی دھوپ اترنے سے پہلے پہلے!
تم لکھ سکتی ہو
میری نظموں کے پیڑوں پر

اپنا نام
لفظوں کا جنگل کٹنے سے پہلے پہلے!

(زندگی خودکشی کا مقدمہ نہیں' ص40)

علی محمد فرشی کے اب تک چار شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''تیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے'' (نظمیں) رکھ لال پرندہ ہے (ماہیے) علینہ (طویل نظم) اوزندگی خودکشی کا مقدمہ نہیں (نظمیں)۔ اِس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے تخلیقی جوہر کو مختلف سانچوں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ ان چاروں کتابوں کی قرأت کرتے ہوئے طرزِ احساس کی یکسانیت ملتی ہے اور خیال آتا ہے کہ یہ سب تخلیقات ایک ہی شاعر کے بطن سے پھوٹی ہیں۔

''علینہ'' علی محمد خوشی کی طویل نظم ہے جس کے متعلق ہمارے عہد کے نامور نظم نگار ضیا جالندھری نے لکھا ہے کہ:

> ''علینہ ان نظموں میں سے ایک ہے جن کے ساتھ آپ live کرتے ہیں اور جو آپ کی زندگی کا حصہ بن جاتی ہیں۔ یہ بیک وقت ایک نظم بھی ہے اور کئی نظمیں بھی۔ اس طرح یہ مستقبل کی طویل نظم کی ایک نئی جہت بھی معلوم ہوتی ہے۔ جب ہم لوگ اپنے زمانے میں نظم کو پانچ کینٹوز میں تقسیم کرتے تھے اُس زمانے کا نقاد اسے ایک نظم ماننے سے انکار کرتا تھا۔ بعدازاں اِسے تسلیم کرلیا گیا لیکن علی محمد فرشی اس سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ اس نے چوبیس اکائیوں کو جوڑ کر ایک بڑی اکائی بنائی ہے' یوں زندگی کی مختلف حقیقتوں اور صداقتوں کے مختلف رنگوں کو یکجا کر کے ایک منفرد نظم تخلیق کی ہے۔ ''علینہ'' ایسی شاہکار نظم ہے جو تخلیق نہیں کی جاتی بلکہ ہو جاتی ہے۔ پہلی بار جب میں نے حلقۂ اربابِ ذوق راولپنڈی میں اس کی نظمیں سنیں تو میں نے اسی وقت محسوس کرلیا تھا کہ اس کے لفظوں میں ایک روشنی ہے جو مفہوم اور معنی سے بالا ہے۔ جسے یہ نعمت مل جائے اسے اور کیا چاہیے۔''

ضیا جالندھری کا یہ طویل اقتباس نقل کرنے کی ضرورت اس لیے پڑی کہ میں نے علی محمد فرشی

کی نظم "ملینہ" کا مطالعہ نہیں کیا لیکن نظم سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے احباب سے اس کا تذکرہ ضرور سنا ہے اس لیے میرے خیال میں اس نظم کو زیرِ نظر مضمون میں شامل کرنا ضروری تھا۔

رفیق سندیلوی کا غالب رجحان بھی تمثال کاری کی جانب ہے اور اس پر وہ اپنی نظموں میں بت کو زیادہ پھیلا دیتے ہیں جس سے اُن کی نظم کی معنویت کا تعین دشوار ہو جاتا ہے۔ رفیق سندیلوی سل کے پرگو شعراء میں سے ہیں جس نے غزل اور نظم ہر دو اصناف میں اپنے تخلیقی جوہر دکھائے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں انسانی وجود اور اس کائنات کے مابین رشتے کو سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ مثلاً یہاں اُن کی نظم "گیند نما شفاف شیشہ" کا حوالہ دیا جا سکتا ہے جس میں اشیاء کے ظاہر اور باطن کے درمیان جو ربط ہے اُسے موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ نظم ملاحظہ ہو:

محدب

بیچ سے بھرا ہوا

گنبد نما

شفاف شیشہ

جس میں ہے

چیزیں بڑی معلوم ہوتی ہیں

یہ دیکھو

اک چیونٹی

ہشت پا مکڑے کی صورت

چل رہی ہے

اوس کا قطرہ

مصفا حوض کے مانند

ساگن لگ رہا ہے

ریت کا ذرہ

پہاڑ کی طرح

افلاک کو چھوتا ہوا
محسوس ہوتا ہے
گھنے پانی میں
جرثومے کی جنبش پر
گماں ہوتا ہے
جیسے شیر نے انگڑائی لی ہو
ہالہ خورد و کلاں میں
عمر بھر
چھوٹا بڑا کرنے کے چکر میں
بندھی رہتی ہیں نظریں
ایک قبہ دار منظر میں
ازل سے جانتی ہیں
بلبلا
جھیلوں کی سرد صحرا میں
جب اس گنبد نما
شفاف شیشے سے گزر کر
ایک مرکز پر
شعاعیں جمع ہوں گی
سامنے جو چیز ہوگی
جل اُٹھے گی

مندرجہ بالا نظم کو ہم رفیق سندیلوی کے اسلوب کی نمائندہ نظم قرار دے سکتے ہیں اور اُس کا یہ اسلوب اُس کی دیگر نظموں جیسے ''مجھے اپنا جلوہ دکھا'''' تری دیومالا میں'''' بیج اندر ہے'''' برادہ اُڑ رہا ہے'''' عجب پانی سے'' اور ''سرخ کمبل'' وغیرہ میں بھی نمایاں ہے۔ رفیق سندیلوی براہ راست تخاطب

سے گریز کرتا ہے۔ وہ سیاسی و سماجی معاملات کو قلم بند نہیں کرتا بلکہ انسانی زندگی کے حوالے سے عمومی نوعیت کے سوالات پوچھتا ہے۔

اعجاز رضوی کی نظموں میں زندگی کی میکانکیت، انسان کی گم شدگی، معاشی تضادات، سیاسی منظر نامہ اور تخلیقی رویوں کی موت جیسے موضوعات بڑی فراوانی سے ملتے ہیں۔ ان سب کے ساتھ ساتھ محبت کی دھیمی آنچ ہے اور ذاتی محرومیوں اور شکستہ خواہشات کا انبار ہے، جس سے اُس نے اپنی شاعری کا خمیر تیار کیا ہے۔ اعجاز رضوی کی شاعری میں طبقاتی مسائل کی پیش کش بھی ہے لیکن اُس کی لے بہت دھیمی ہے۔ موجودہ انسان کی حالتِ زار کو بیان کرتی اعجاز رضوی کی نظم ''کل اور آج'' ایک اعلامیے کی شکل اختیار کر لیتی ہے جو ہر انسان کی تقدیر ہے۔

بات ہے گزرے وقتوں کی جب
آسماں پر ستارے زمیں پر بشر تھے
رفتہ رفتہ زمانہ بدلنے لگا
آسماں سے ستارے زمیں سے بشر
اور بشر سے بشر دور رہنے لگے
بات ہے گزرے وقتوں کی جب ہر طرف نور تھا
خشک سے خشک دھرتی کے سینے پہ بھی
اِکا دُکا شجر تھے اور ان میں کہیں کچھ نہ کچھ بور تھا
اب شجر ہیں نہ ان پر پرندے بلاتا ہوا بور ہے
بس اندھیرا ہے اور ٹھوکریں مارتا اک سنہری سا سایا ہے
اور اک کراہوں میں لپٹا ہوا آدمی ہے

(بہت سے دُکھ ہیں، ص 19)

اعجاز رضوی نے بعض اوقات بہت پٹے ہوئے موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں لیکن ان نظموں میں بھی وہ بیان کی تازگی پیدا کرنے میں کامیاب رہا ہے۔ مثلاً اس کی مختصر نظم ایک سفاک مکالمہ' طبقاتی شعور کو بیان کرتی ہے۔

کالی سڑکیں
سرخ بجیرو
آتش دان میں جلتی لکڑی
ژالہ باری

بھوکا بچہ
سوکھی چھاتی
روتی آنکھیں
خالی ہانڈی
یہ سب سوچ کے کیوں مرتے ہو
بولو آج کلب چلتے ہو (''بہت سے دُکھ ہیں'' ص 23)

اعجاز رضوی کی نظموں کا بنیادی استعارہ خواب ہے۔ خواب کی تخلیقی معنویت شاعروں کو ہمیشہ اپنی جانب متوجہ کرتی رہی ہے۔ اعجاز رضوی نے بھی اپنی شاعری میں خواب کے استعارے میں پوشیدہ مختلف امکانات کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں ''پکچر گیلری'' ''خواب فقط ہیں خواب'' ''خواب'' ''خوابوں کا سوداگر'' اور ''کیمیا گر سے آخری سوال'' پیش کی جاسکتی ہے۔

اعجاز رضوی کی ایک خوبی اُس کے اسلوب کی سادگی اور روانی ہے۔ وہ سیدھے سادے انداز میں، سادہ الفاظ میں، براہِ راست بات کرتا ہے لیکن اُس کا یہ انداز اپنے اندر بھرپور شعریت رکھتا ہے۔ سادگی میں پرکاری کی یہ ادا اعجاز رضوی کو اپنے ہم عصر نظم نگاروں میں نمایاں بھی کرتی ہے اور اس بات کا اعلان بھی کرتی ہے کہ حقیقت نگاری کے بیانیہ انداز میں اب بھی بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔

شفیق احمد کا شمار اُن لکھنے والوں میں ہوتا ہے جنہوں نے گذشتہ پندرہ بیس سالوں میں اپنی بھرپور تخلیقی توانائی کا ثبوت دیا ہے۔ انہوں نے بہت زیادہ لکھنے کے باوجود اپنے ایک خاص معیار کو قائم رکھا ہے۔ شفیق احمد نے اپنی نظموں میں موضوعاتی تنوع سے کام لیا ہے۔ اُس کے ہاں سب سے مضبوط تخلیقی حوالہ تو اُس کے اپنے داخلی تجربات اور اُس کے جذبات ہیں۔ شفیق احمد نے اپنے قلبی واردات کو موزوں الفاظ سے گہری تاثیر دینے کی کوشش کی ہے۔ اُس کی شاعری میں ہمیں موت اور فنا کی آفاقی

کیفیات وجودی کشمکش میں ڈھل کر آتی ہیں۔ اُس کی نظم ''ماتمی شامیں'' ان کیفیات کا اچھا اظہار ہے۔

بجھ گئے شہرِ جاں کے سب رستے
آ گیا دل میں ہجر کا موسم
پھیلتی جا رہی ہے شاخِ ملال
صبحیں بے نور ماتمی شامیں
اور ہر رات بین کرتی ہوئی
اپنے ہمراہ درد لاتی ہے
سوئے زخموں کو پھر جگاتی ہے
ایسے موسم میں ایسے عالم میں
کام آئے نہ یاد کا موسم
غم کو دونا کرے خوشی کی بات
پیار کے دشت میں بھٹکتے ہوئے
کارِ بے سود سعی راہِ نجات ("درد جب جاگتا ہے" ص 112)

شفیق احمد نے اپنی نظم میں بعض اسلوبیاتی تجربے بھی کیے ہیں جیسے اُس کی کتاب ''ابھی وقت ہے کہیں لوٹ چل'' کی نظمیں ایک ہی بحر میں لکھی گئی ہیں۔ جس سے مختلف نظموں میں ایک باطنی ربط قائم ہو گیا ہے۔ اس کتاب کی نظمیں اپنے اندر موضوعاتی وحدت بھی رکھتی ہیں کہ شاعر نے ان نظموں میں اپنی قلبی واردات کو غمِ دنیا سے آموخت کر دیا ہے۔ یوں اُس کی نظم میں ایک الگ رنگ پیدا ہوا ہے۔ اس رنگ کی عکاسی شفیق احمد خان کی نظم ''یہ خواب نیند کی خاک میں'' میں خوبی سے ہوئی ہے۔

یہ جو دل میں شہرِ خیال ہے کسی قتل گاہ سے کم نہیں
تجھے رات رات کو سوچنا یونہی دیر تک
کسی اک گناہ سے کم نہیں
میں نہ جانے کب سے کھڑا ہوں اپنی شکست کے کسی موڑ پر
ترا درد مجھ کو جگائے رکھتا ہے رات بھر

ترا ہجر جاں پہ عذاب ہے
کوئی حشر دل میں اٹھائے رکھتا ہے رات بھر
مجھے صبح دم کوئی نیند آتی ہے موت سی

مرا دل یہ چاہے پڑا رہوں
اسی طور بستر قبر میں
یہ خواب نیند کی خاک میں
مرے رتجگے مرے زخم ہیں
مرا اضطراب گواہ ہے ترے عشق کا
کہاں بس چلے مرا ترے درد کے سامنے
ترا درد بھی کسی بادشاہ سے کم نہیں

(ابھی وقت ہے کہیں لوٹ چل، ص 96-97)

اب شفیق احمد خاں نے بعض موضوعات پر مسلسل نظمیں لکھنے کا جو سلسلہ شروع کیا ہے وہ جدید اردو نظم میں نئے امکانات کی تلاش سے اس سلسلے کی چار نظمیں ''سویرا ۸۲'' کے شمارے میں شائع ہوئی ہیں جو ''رات'' کی مختلف کیفیات کو گرفت میں لیتی ہیں۔

انوار فطرت کا نظمیہ مجموعہ ''آب قدیم کے ساحلوں پر'' ہم عصر نظم میں ایک منفرد آواز کی نوید سناتا ہے۔ انوار فطرت نے اپنی شاعری میں دیومالا اور خصوصاً ہندو دیومالا کے رموز و لائم کو بہت خوبصورتی سے برتا ہے۔ اسی طرح وہ اپنی نظموں میں ہندی الفاظ اور ہندی آہنگ کو بھی سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ انوار فطرت کی نظم ''چیخ اری اومہا سنگھ کی چیخ'' خصوصی حوالے کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے۔

آٹھویں دن!
ایسا کوئی اپائے ہو سکتا ہے
جیون کی زنجیر سے باہر
گرے پڑے اس حلقے کے دقفے کو
پھاند کے تو آ جائے

بول ارے او مہا سنگھ میں بیٹھے
غصے والے لال بھبھو کے دھڑ دھڑ کرتے دن!

(آب قدیم کے ساحلوں پر، ص 19)

قدم عہد قدم، تہذیبیں، اساطیر اور قصے کہانیاں انوار فطرت کے تخلیقی وجدان کو انگخت کرتے ہیں۔ ہر شاعر کے لیے بعض چیزیں دلچسپی کا باعث ہوتی ہیں اور اُس کی تخلیقی ذات میں تحرک پیدا کرتی ہیں۔ انوار فطرت کے لیے یہ (Source of inspiration) عہد قدیم اور اُس سے وابستہ قصے کہانیاں اور علامتیں ہیں۔ وہ سب سے زیادہ وقت کی جبریت سے متاثر ہوتا ہے۔ گذرتا وقت انسانوں کو، چیزوں کو اور مکانوں کو کیسے بدل کر رکھ دیتا ہے اس کا بہت خوبصورت اظہار ہمیں انوار فطرت کی نظموں میں ملتا ہے۔

"وقت کا جبر بھی کیسا ہے
تجھ کو تو نہیں رہنے دیتا
مجھ کو میں نہیں ہونے دیتا
جسموں کی یکجائی کہیں کرتا ہے
روحیں اور کہیں چھوڑ آتا ہے (آب قدیم کے ساحلوں پر، ص 80)

انوار فطرت کی نظمیں اپنی فکری تازگی اور اسلوب کی چاشنی کے باعث قاری کو عجیب لطف دیتی ہیں مگر اُس کی مشکل پسندی اُسے قبولِ عام شاعروں کی صف میں شامل نہیں ہونے دیتی۔

سعید احمد کا مجموعہ "بے آب آئینوں کے شہر میں" شاعر کے زندگی کو نقش کرنے کے رجحان کو سامنے لاتا ہے۔ سعید احمد زندگی کو متنوع زاویوں سے دیکھتا ہے اس لیے اُس کے ہاں موضوعاتی تنوع قاری کو چونکاتا ہے۔ اُس کی نظموں میں جذبوں کی کوملتا بھی ہے اور حالات کی سخت کوشی بھی، وہ انسانوں پر ہونے والے "تقدیر کے ستم" کا بھی مشاہدہ کرتا ہے اور شہر کی پر ظلمت فضا بھی اُسے اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔ "بے آب آئینوں کا شہر" سعید احمد کے اردگرد پھیلا ہے اور وہ اس شہر میں خود اپنا عکس بھی گم کر چکا ہے۔ اُس کی نظم "بے آب آئینوں کے شہر میں" ملاحظہ ہو:

تجھے سوچنے کی سزا ذہن کی نارسائی کا چرچا

ترے ساتھ چل کر
رہِ عشق میں دھول ہونا
فقط خود کو طرفہ تماشا بنانے کی کوشش کا پرتو
میں پھر بھی
دھنک رنگ سے خواب کے شبنمی موتیوں کو
گلاب آنکھ کی پتیوں پر سجا کر
بہت خوش...... بہت خوش ہوا ہوں
مبادا زمانے کو میری خوشی کی خبر ہو
زمانہ......
جو احساس کے بانجھ پن کا شکار آج تک ہے
زمانہ......
جو احساس کے بانجھ پن کا شکار آج تک ہے
زمانہ......
جسے ضابطوں کی فصیلیں اٹھاتے سوئے کعبہ دل میں سجدے کی عبادت نہیں ہے
میں کب سے
زمانے کے ڈر میں
تری چاہتوں کے اثر میں
کئی پا بریدہ خیالوں کی اُنگلی پکڑ کر کھڑا ہوا
کہ شاید کوئی راہ نکلے......
(کہ تو لاکھ بے سمتی شوق کے عہد میں دل کا ہر اک گمان و یقیں ہے)
مگر اس کا حاصل بھی لاحاصلی کے سوا کیا؟
مرے شہر میں تو

بڑی عمر کی لڑکیوں سے
محبت کی کوئی روایت نہیں ہے

(بے آب آئنوں کے شہر میں' ص 26-27)

سعید احمد کی نظمیں اپنے اندر غزلیہ آہنگ بھی رکھتی ہے۔ اُس نے اپنی شاعری میں تازہ تمثالیں تراشی ہیں۔ اُن کی نظموں میں روزمرہ کے عام تجربات سے لے کر سنجیدہ فکری مسائل کو شعری پیکر میں ڈھالنے کی سعی ملتی ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ سعید احمد اپنے تخلیقی امکانات کو کھنگال کر اپنی راہ بنانا چاہتا ہے۔

داؤد رضوان کے شعری مجموعے کا نام ''سناٹا بولتا ہے'' ہے۔ وہ اپنی نظم کو کسی خیال پر استوار کرتا ہے اور مختلف امیجرز میں اپنی نظم کی تشکیل کرتا ہے۔ داؤد رضوان اپنی نظم کے مرکزی خیال کو مربوط اور منطقی ربط میں آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ اسے مختلف ٹکڑوں میں جوڑتا ہے۔ ''سناٹا بولتا ہے'' میں ہمیں شاعر کے اندر کا سناٹا سنائی دیتا ہے جسے شاعر نے خارجی استعاروں میں ہمارے سامنے منکشف کیا ہے۔ داؤد رضوان اپنی نظموں جیسے ''ناممکن کا ممکن'' میں زندگی کے Paradoxes کا سامنا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ تلخ حقیقتوں سے آنکھیں نہیں چراتا اور نہ ہی سماجی جبریت کے سامنے سپر ڈالتا ہے بلکہ وہ خارجی اور باطنی دنیاؤں کو ایک دوسرے سے ملانے کی کوشش کرتا۔

''شام دل گرفتہ ہے
بے وجود تنہائی
چار سمت پھیلی ہے
دُھند کی ردا اوڑھے
خواب اگلے وقتوں کے
سرخ بوجھل آنکھوں میں
لہر لہر اُمڈتے ہیں
بوند بوند تاویلیں
خواہشات کا ایندھن
سرد کر نہیں سکتیں

داؤد رضوان نے مختصر نظموں کے ساتھ ساتھ طویل نظم لکھنے کا بھی تجربہ کیا ہے اس سلسلے میں اُس کی نظم ''شامِ ہجر میں مکاشفہ'' قابلِ ذکر ہے جسے پانچ کینٹوز میں تخلیق کیا گیا ہے۔ اس نظم کا ہر کینٹوز خیال کی ایک نئی جہت کو سامنے لاتا ہے۔ شامِ ہجر سے اور یہ شام شاعر کے سامنے کئی طرح کے امیجز لاتی ہے۔ لاحاصل، گماں اور آخر میں نہ کوئی خیال اور نہ کوئی خواب، بس ایک ملال۔ محبت اور محبت میں ہجر کا تجربہ اور اس تجربے کی تپش اردو شاعری کے لیے کوئی نئی بات نہیں لیکن داؤد رضوان نے اس میں خاص نوع کا اختصاص پیدا کیا ہے۔ اسی تسلسل میں ہم داؤد رضوان کی نظم ''آنکھیں صحرا سو ہیں'' دیکھ سکتے ہیں جو سات کنیٹوز پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں جدید انسان کی مایوسی، بے چارگی اور بے یقینی کو خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ معاصر زندگی میں جس طرح چند لوگ دنیا کے وسائل پر قبضہ کرنے کے لیے انسانوں کا خون پانی کی طرح بہا رہے ہیں۔ زندگی کی ہر اعلیٰ قدر حاوی مفادات کی نذر ہو چکی ہے تو رجائیت اور اُمید کا امکان کم کم رہ جاتا ہے۔ شاعر کے لہجے کی تھکن ہمیں اس صورتِ حال کا پتہ دیتی ہے۔

تابش کمال کا پہلا شعری مجموعہ ''منظر منظر دھوپ'' تو زیادہ تر غزلوں پر مشتمل تھا لیکن اُس میں شامل نظمیں بھی قاری کو اپنی جانب متوجہ کرتی تھیں۔ جبکہ اُس کا دوسرا مجموعہ ''مہاجر پرندوں کی نظمیں'' اردو نظم میں تابش کمال کے سفر کی روداد سناتا ہے۔ تابش کمال نے اپنی نظموں میں فطرت اور اُس کے مختلف مظاہر اور موجودات میں خیر و حسن کی شناخت کی جستجو کی ہے۔ تابش کمال اپنے عہد کے سیاسی و سماجی معاملات کی سوجھ بوجھ رکھتا ہے۔ اُس نے خوابوں کے ٹوٹنے اور آئیڈیلز کو شکست خوردہ ہوتے دیکھا ہے۔ مگر ان سب باتوں کا بیان تو تابش کمال کے معاصر شاعر بھی کر رہے ہیں جو بات اُسے دوسرے نظم نگاروں سے ممتاز کرتی ہے وہ اپنے تہذیبی تشخص کا گہرا شعور اور اُس پر اصرار ہے۔ وہ اپنے خارج میں موجود ہر چیز کی نفی کر کے اپنی حیثیت نہیں منوانا چاہتا بلکہ اثبات کے رویے سے اپنے شعری منظر نامے کو وسعت دیتا ہے۔ تابش کمال کی نظمیں ''خوں بہا کون دے''، ''مستقبل کا ایک منظر''، ''اپنی سالگرہ پر''، ''خواب آباد''، ''ساربان'' اور ''بے گھری'' خاص طور پر قاری کو اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ تابش کمال کی نظموں میں شعریت کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ وہ بڑی خوبصورت تماثیلیں تراشتا ہے۔ نظم ایک فطری بہاؤ میں آگے بڑھتی ہے۔ اُن کی نظم ''مستقبل کا ایک منظر'' ملاحظہ ہو:

عجیب رُت ہے

گلاب کے شاخچوں سے چمٹی ہر ایک تتلی مری ہوئی ہے
تمام تاروں کا نور گویا نچڑ گیا ہے
وہ چاند جس کی سفید لو میں لہو مچلتا تھا
آج کی شب کفن لپیٹے ہوئے پڑا ہے
ہوا کی اٹھکھیلیاں کوئی سحر لے اڑا ہے

عجیب رُت ہے
پرندے چلنے لگے ہیں اور سانپ اُڑ رہے ہیں
تمام چڑیوں کو ماس کی چاٹ لگ گئی ہے
تھکے ہوئے شیر اپنے غاروں میں بیٹھ کر گھاس کھا رہے ہیں
درخت پر ماس اُگ رہا ہے

عجیب رُت ہے
قلم سے الفاظ کی بجائے عجیب بے ربط سی صدائیں نکل رہی ہیں
جو کوئی بولے تو حلق سے بھونک جھانکتی ہے
پرندے چونچوں کے دائروں میں قلم دبائے زمین پر لفظ کھینچتے ہیں
نجانے کیسی مہیب رُت ہے
عجیب رُت ہے (مہاجر پرندوں کی نظمیں، ص 58-59)

سلمان صدیق اس قافلے میں قدرے تاخیر سے شامل ہونے والا شاعر ہے۔ اُس کے پہلے شعری مجموعے ’’کسی سے پیار کا مطلب‘‘ نے سنجیدہ قاری کو اپنی جانب متوجہ کیا تھا۔ پھر ’’دھیان میں گم‘‘ میں اپنے سفر کی اگلی منزل پر نظر آیا اور اب اُس کے تیسرے شعری مجموعے ’’کوئی بات بننا بھی چاہیے‘‘ میں ہمیں بات بنتی نظر آ رہی ہے۔ اِس کتاب میں شامل ’’اے مری زمین کی گل بدن‘‘ ’’کبھی نظم لکھنے سے پیشتر‘‘ ’’کوئی اور ہے وہ جو میں نہیں‘‘ ’’تمہاری یاد‘‘ ’’یہی سچ ہے‘‘ ’’کوئی منتظر ہے‘‘ ’’وقت میں رہ کر وقت سے نکلو تو جانیں گے‘‘ اور ’’اے مرے یقیں‘‘ جیسی نظمیں اُس کی فکر اور اسلوب میں آنے والی پختگی کا پتہ دیتی ہیں وہ رفتہ رفتہ رومان اور محبت کے جذبے کی ابھری پیش کش سے باہر آ رہا ہے اور اپنی ارد گرد کی

اشیاء پر بالغ نظری سے نگاہ ڈال رہا ہے۔ اُس کی نظم ”کوئی منتظر ہے“ سے ایک ٹکڑا

بہت نیند آنے لگی ہے
تم آؤ نہ آؤ
مگر اب مجھے اپنی بوجھل سی پلکوں کی ہر بات سننے میں وقت نہیں ہے
میں جب اپنی پلکیں اٹھاتا ہوں تو آسماں کے کھلے دشت میں دیکھتا ہوں
وہاں تک
جہاں تم کھڑے منتظر ہو...... میں آؤں
فلک کے دریچوں کو کھولو بھی اے دل
ارادوں کی ماری ہوئی خشک راتیں
اُفق کی شفق میں بھگو لو بھی اے دل
میں اس بار باتوں کے مدفن میں چپ ہوں

(کوئی بات بننا بھی چاہیے‘ ص151-150)

روش ندیم کا جھکاؤ ترقی پسند شعری روایت کی طرف زیادہ ہے۔ وہ اپنی نظموں میں فلسفیانہ سوال اٹھاتا ہے اور اُس کا سوچتا ہوا ذہن اپنے اردگرد کے ماحول پر نگاہ ڈالتے ہوئے اُس جبریت کو توڑنے کی خواہش کرتا ہے جو انسانی زندگی کا لازمہ ہے۔ روش ندیم نے نظموں میں ہمیں نئے امیج تراشنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اُس نے تشبیہ اور استعارے کی تازگی کے ساتھ ساتھ فکر اور تصورات کے نئے پن کو بھی اُبھارنے کی کوشش کی ہے۔ اُس کی کتاب ”ٹشو پیپر پر لکھی نظمیں“ میں ”ادھورے خواب کا نوحہ“ ”مٹھی سے پھسلتی نروان کی ریت“ ”باب ازل کا پہلا ورق“ ”تاریخ شرارت کرتی ہے“ اور ”چلو یادیں مناتے ہیں“ وغیرہ اُس کے روشن مستقبل کا پتہ دیتی ہیں۔ اُس کی نظم ”نقطۂ انجماد سے گرا وقت“ سے ایک اقتباس:

مرے اس شہر میں اب بھی
وہی صبحیں وہی شامیں
وہی اخبار کی سرخی

جو صدیوں سے پرانی ہے
مناروں سے تلاوت گونجتی ہے
ہاتھ اٹھتے ہیں
پیمبر چیختے ہیں وعظ کرتے ہیں
مگر لوگوں کے چہروں سے ذرا بھی شب نہیں چھٹتی
مسیحا آج بھی سولی پہ لٹکا ہے
..............اتر آئے تو دن نکلے

(ٹشو پیپر پہ لکھی نظمیں' ص 51-52)

کوثر محمود کا شعری مجموعہ "کچھ دیر ہمارے ساتھ رہو" رومانویت پسندی اور اساطیری آہنگ کے ملاپ سے تشکیل پانے والا شعری مجموعہ ہے جو اپنا ایک منفرد تخلیقی آہنگ رکھتا ہے۔ کوثر محمود کو اساطیر خصوصاً ہندو دیو مالا سے خصوصی شغف ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ہندی الفاظ کا استعمال فراوانی سے کرتا ہے۔ کوثر محمود کے ہاں ماضی قریب جو اُس کے اپنے بچپن کے ماحول سے وابستہ ہے اور ماضی قدیم جو خطہ پوٹھوہار کے تہذیبی عمل سے وابستہ ہے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ کوثر محمود نے "میرے بچے کے سکول کا ترانہ" لکھ کر دنیا کے بارے میں شاعرانہ انداز میں خوب اظہار خیال کیا ہے۔

یہ دنیا میری دنیا ہے
میں اس دنیا کا وارث ہوں
یہ دنیا میری دنیا ہے
اس دھرتی کی ساری خوشیاں اور سارے مصائب میرے ہیں
سب روشن روشن تہذیبیں' آثار و مذاہب میرے ہیں
اس دھرتی پر رہنے والے سب لوگ مرے ماں جائے ہیں
اور لاکھوں نوری سالوں پر سیارہ و ثوابت سے آگے' گر ہیں تو مرے ہمسائے ہیں
ہر لمحہ جو تقویم سے باہر ہے اب اُس کی ہر ممکن ترمیم سے آگے جاتا ہے

اجماع کی ہر صورت کے لیے
تفریق سے آگے جانا ہے، تقسیم سے آگے جانا ہے
تاریخ مرا زور بازو، تعلیم اُجالا اور خوشبو
تحصیلِ ہنر میرا مقصد
میں دانش جو، میں دانش جو
یہ دنیا میری دنیا ہے، میں اس دنیا کا وارث ہوں

(کچھ دیر ہمارے ساتھ رہو، ص 34)

خالد علیم کی بنیادی شناخت تو ایک غزل گو کی ہے لیکن اپنے شعری مجموعے "بغداد آشوب" میں انہوں نے نظم کی ہیئت کو بھی خوبی سے برتا ہے۔ "بغداد آشوب" دراصل امریکی استعمار کے خلاف تخلیقی مزاحمت کی ایک مثال ہے۔ خالد علیم عراق کی تاریخ اور مسلمانوں کی اجتماعی بے حسی کو بھی اپنی نظموں میں سموتا ہے لیکن اُن کے سامنے اصل میں امریکی استعمار کا وہ بھیانک چہرہ ہے جس کے سبب آج ساری دنیا کا امن اور سکون خطرے میں ہے۔ خالد علیم کا مذہبی شعور اُسے سیاہ رات کے مقابل ڈٹ جانے کی تلقین کرتا ہے۔ بغداد آشوب کی نظمیں ہمیں عالمی استعمار کے خلاف مزاحمت کی عملی تفسیر دکھائی دیتی ہے۔

عالمی امریکی استعمار کے خلاف یہ تخلیقی مزاحمت کچھ خالد علیم سے خاص نہیں بلکہ اس نسل کے بہت سے شعراء نے اُس جبر و کرب کو اپنے باطن میں محسوس کیا ہے جو مادی مفادات کی خاطر معصوم انسانوں کو دیا جا رہا ہے۔ خالد علیم کے ساتھ ساتھ جاوید انور، زاہد مسعود، خالد محمود اور بہت سے دوسرے لکھنے والوں نے بھی اس تخلیقی مزاحمت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ محمود شام، سہیل ادیب، احسان اکبر، علی اکبر عباس، جلیل عالی، عامر سہیل اور بہت سے سینئر لکھنے والے بھی عالمی امریکی استعمار کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میرے خیال میں یہ موضوع الگ سے تفصیلی مضمون کا متقاضی ہے اور راقم اسے اپنی فکری اور تنقیدی ذمہ داری سمجھتے ہوئے آئندہ دنوں میں اِس موضوع کے حوالے سے تفصیلی مضمون قلم بند کرے گا۔

ایسا نہیں کہ نظم نگاروں کے اس قافلے میں صرف مرد حضرات شامل ہیں۔ خواتین شعراء نے بھی نظم کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا ہے لیکن اس حوالے سے اُن کی تعداد کم ہے۔ اس کے باوجود اُن کے یہاں

اچھی نظموں کے نمونے ملتے ہیں۔ اس حوالے سے خاص طور پر یاسمین حمید، عشرت آفریں، ثروت زہرا، حمیدہ شاہین اور بشریٰ اعجاز کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

خواتین نظم نگاروں میں سب سے زیادہ تخلیقی جوہر ہمیں یاسمین حمید کے ہاں نظر آتے ہیں۔ یاسمین حمید کا پہلا شعری مجموعہ ''پسِ آئینہ'' کے نام سے شائع ہوا تھا اُس کے بعد سے اب تک اُس کا تخلیقی سفر جاری وساری ہے۔ یاسمین حمید کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اپنے اردگرد بطور عورت کے نہیں بطور فرد کے نگاہ ڈالتی ہیں۔ اس لیے اُس کے یہاں ہمیں بعض شاعرات میں در آنے والی تن آسانی کے آثار نہیں ملتے جو اپنے کچے پکے جذبات کے لیے سلیقہ اظہار کو نسائی جذبے اور نسائی طرزِ احساس کا نام دے کر اپنی پہچان بنانے کی کوشش کرتی ہیں۔ اُن کے برعکس یاسمین حمید اپنے اردگرد پر بطور فرد نگاہ ڈالتی ہیں لیکن اشیاء اور مظاہر کو بیان کرنے کا انداز بتاتا ہے کہ یہ خاتون لکھنے والی کی نظمیں ہیں۔ اب یہ بات کسی ثبوت کی محتاج نہیں کہ عورت اور مرد کے اپنے اردگرد اور اپنے جذبات کو محسوس کرنے کا انداز ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ یہی اختلاف اُن کے تخلیقی جوہر میں بھی متشکل ہوتا ہے۔ یاسمین حمید کی نظمیں جیسے ''پوری رات سوچنے کے بعد''، ''ہم کچھ نہیں سیکھتے''، ''ہم دو زمانوں میں پیدا ہوئے'' اور ''ہمارے منصب میں'' اُن کے تخلیقی اور فنی سفر کا پتہ دیتی ہیں۔ ''ہمارے منصب میں'' کا دوسرا اور آخری کینوز شاعرانہ التزام کے ساتھ اپنا مدعا بیان کرنے کی اچھی مثال ہے۔

تو ہم نے ہجر کا التزام کیا
اور بھیڑ میں غائب ہوگئے
رات کی آخری روشنی کے ساتھ
ہمیں نظم کا عنوان ملا
اور گہری نیند سونے والوں کے ساتھ
ہم جاگنے پر معمور ہوئے
ہمارے منصب میں
دستبرداری کی تاریخ نہیں تھی
اس لیے دنیا کی خوبصورتی یا بدصورتی کے بارے میں
ہم سے کوئی سوال نہ کیا جائے (دنیازاد۔8، ص40)

ثروت زہرا کے ہاں ہمیں سماجی جبر کے مقابل ڈٹ جانے کا رویہ ملتا ہے اُس نے محبت کے جذبے کو کم کم اپنا موضوع بنایا ہے لیکن خارجی ماحول میں موجود انسانیت کش فضا کو شعری روپ زیادہ دیا ہے۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں ''اختیار باقی ہے'' ''پیادے'' ''گھر'' ''میں کیا لکھوں؟'' اور ''جنم'' قابلِ ذکر ہیں۔ ''میں کیا لکھوں'' کے آخری تین کینوز شاعرہ کے فکری اور تخلیقی رویوں کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔

میں لکھوں
ساحلوں' آبی پرندوں اور بادل کو
مگر پانی میں پھیلی تیل اور بارود کی بھاری کثافت
میری سانسیں کھینچ لیتی ہے
میں دیکھوں
آسمانوں کی شفق تک کھیل لک چھپ کا
مگر میزائلوں' جنگی جہازوں کی اُڑانیں
آسمان کو چھیک لیتی ہیں
میں جنموں
مسکراہٹ اور کلکاری کی رم جھم کو
مگر جنگوں کی دہشت خوف جنتی ہے
میں بیٹھی ہوں کھلے آنگن میں
کہیں قید لگتی ہوں
میں کیا سوچوں؟
میں کیا دیکھوں؟
میں کیا لکھوں؟ (دنیازاد۔12' ص99-100)

عشرت آفریں کی نظمیں بھی اپنی الگ شناخت کی حامل ہیں۔ عشرت آفریں نے زیادہ تر نسائی جذبے اور نسائی تجربے کو اپنی نظموں میں سمویا ہے لیکن اُس نے جس احتیاط اور تخلیقی اظہار کا مظاہرہ

کیا ہے اُس سے عشرت آفریں کی نظموں میں کسی طرح کا ابتذال نہیں آنے دیتا۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں ''گیراج سیل'' اور ''مینو پاز'' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ ''گیراج سیل'' میں شاعرہ نے پوش علاقوں میں گھر کے اندر لگائی جانے والی سیل کا نقشہ کھینچا ہے لیکن رفتہ رفتہ یہ نظم قدیم اور جدید طرزِ زندگی کے درمیان کشمکش کا روپ دھار لیتی ہے۔ عروسی جوڑے کی سیل کا کوئی تصور ہمارے روایتی طرزِ زندگی میں نہیں لیکن اب اوپن مارکیٹ اکانومی میں تو ہر چیز بکاؤ ہے چاہے جذبات ہوں چاہے عروسی جوڑا۔ اسی طرح مینو پاز میں عورت کی زندگی میں آنے والی نہایت اہم تبدیلی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ تبدیلی جو اس بات کا اعلامیہ ہوتی ہے کہ اب عورت کی زرخیزی ختم ہوئی۔ اپنے باطن میں عام طور پر عورت کے لیے ایک تکلیف دہ تجربہ ہوتی ہے۔ شاعرہ نے اسے نہایت خوبی سے اپنی گرفت میں لیا ہے۔

حمیدہ شاہین کے اولین شعری مجموعے ''دستک'' میں شامل نظمیں اس بات کا اعلان کرتی ہیں کہ شاعرہ کو اپنی بات کہنے کا سلیقہ ہے۔ وہ اپنے نسائی جذبات کو بیان کرتے ہوئے کسی لمحے بھی اپنے عورت ہونے کے احساس کو نہیں بھولتی لیکن اس کے ساتھ ساتھ اُس کی نظمیں آپ سے رعایتی نمبروں کی طالب نہیں ہیں۔ اُن میں فنی اور اسلوبیاتی لوازم پورے ہیں۔ تخلیقی آنچ نے روزمرہ کے تجربات اور موضوعات میں ایک خاص نوع کی عمومیت پیدا کر دی ہے۔ 'دستک' میں شامل نظمیں ہمیں حمیدہ شاہین کے شعری اور تخلیقی میلانات کا پتہ دیتی ہیں۔

بشریٰ اعجاز اپنی نظم کو کہانی کے آہنگ سے قریب تر رکھتی ہیں۔ بشریٰ اعجاز نے اپنی نظموں میں زبان و بیان کے سلیقے سے کام لیا ہے اور وہ اپنے موضوع کو قدرے تفصیل سے پیش کرنے کی طرف مائل ہیں۔ یہاں صرف اُن کی ایک نظم ''انہیں ڈھونڈو'' کے حوالے سے بات کرتے ہوئے اتنا کہا جاسکتا ہے کہ یہ نظم ایک ایسے احساس کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش ہے جو بیک وقت کسی فرد سے بھی منسوب ہو سکتا ہے اور گئے وقت سے بھی۔ شاعرہ نے اپنی کیفیات کو نہایت لطیف پیرائے میں بیان کیا ہے۔

مندرجہ بالا صفحات میں جن نظم گو شعراء کا تذکرہ کیا گیا اُن کے علاوہ بھی اچھے نظم گو موجود ہیں لیکن ایک مضمون میں اس سے زیادہ طوالت کی گنجائش کم ہی نکلتی ہے۔ دوسرا میں نے اپنے ذوق، مطالعے اور تجربے کی بنیاد پر اُن شعراء کا ذکر کیا ہے جو میرے خیال میں قابلِ ذکر تھے۔ یہ مضمون اصل میں نئی نسل کے نظم گو شعراء کے کلام پر گفتگو کے آغاز کا ابتدائیہ ہے اور مجھے اُمید ہے کہ اس سے بحث کی نئی راہیں کھلیں گی۔

◆◆◆

# عزیز احمد کا مخزنِ شعریات

## ابوسعادت جلیلی

1- عزیز احمد کے شعری نظریات اور آثارِ سخن، 1927ء تا 1978ء کے ذرائع مشاہدہ اور اظہار

2- امکاناتِ تجزیہ و تقابل: معروضا۔

3- آخری تغزل: خلاصہ فکر و تخلیق، آغوشِ مرگ ہم پہ ہوئی تنگ دوستو۔

ہم نے جو سمجھا بلا خوفِ ستم لکھتے رہے

عزیز احمد کے نکاتِ سخن

شعری ملاحظات کے مآخذ

(موضوعاتی جستجو و تجزیہ کاری کے داخلی ممکنات)

عزیز احمد کا مخزنِ شعریات ان کی اخلاق کے عنوانیے کی طرح انواع و اقسام کے مشاہدوں اور تصورات کا جامع ہے، گو مکمل تصنیفِ لطیف یعنی ”مقدمہ و شاعری“ سی تنقیدی کتاب کیا ایک مقالہ کو شعر و شاعر تک اس باب میں ان سے یادگار نہیں ہے۔ ان کے شعری تبصروں اور تجزیاتی اظہارات کے دلچسپ و پراثر نمونے مختلف و متعدد مطبوعات یعنی کتب اور نگارشات رسائل میں نگار ہائے منتشر کی طرح جلوہ نما، اور یہ ملاحظات نکتہ بہ نکتہ ریزا چینی و مجموعہ آفرینی پر موثر و موقر ادبی اشارات کا نمونہ کامل معلوم ہوں گے۔ گویا عزیز احمد پر تحقیقی نیز مطالعاتی تعامل کی اس سمت پیش رفت ان کے تخلیقی آثار و مظاہر کی بنیاد پر افکار و نظریات کی اس رُخ سے مرتب و مہذب صورت گری کی مفید و مثبت اور نتیجہ خیز تشکیل و تکمیل کی موجب رہے گی۔

عزیز احمد کے کئی شعبوں کی کتب اس نفسِ مضمون کی روشن گری کے لیے خاصی اہم ہیں ہی، غیر مجموعہ نثری نگارشوں اور غیر مطبوعہ کلام میں بھی اس عنوان کو روشن تر کرنے کا ساز و سامان وافر طور پر دریافت ہوتا ہے۔ اس طرح سوائے اسلامی ہند اور سسلی کی بھی پانچ چھ مبسوط تحقیقات کی ہی استثنائی نوعیت کے، عزیز احمد کی تمام تر اصنافِ تخلیق و تصنیف شعری مشاہدات اور فنی نظریوں کی امین مصادر واقع ہوئی ہیں۔ ازاں جملہ فہرست سازی، ذیل سے اس مضمون کے شواہد کمال و تمام آشکار ہوں گے۔

(ا) 1927ء کے اولین اور قریبی مابعد ادوار کے مقالاتِ شعراء، بہ کثرت متعلقہ اقبال نیز ایک ایک، اصغر و فانی، شاد عظیم آبادی، فراق (دو عدد)، نظیر اکبر آبادی کی غزل، تبصرہ ”ارمغانِ پاک“، ”کشکول“ چودھری محمد علی رودولوی پر مقالے۔

(ب) 1932/1927ء کے پہلے پہل پانچ سالہ دورانیے میں ہی عزیز احمد کی ذہنی تشکیل و تہذیب کی فکری ارتقا پذیری، نظریات کے رجحان میں بنیادی تغیر بلکہ انقلاب آفرینی کی کیفیت کی نمود، یعنی ٹیگور کی نیم فلسفیانہ مناظر کا شاعرانہ رومانیت سے ناخوش و بیزار ہو کر منقلب انداز میں اقبال کی شعریات سے عزیز احمد کا رجوع اور مستقل بلکہ تا عمر اس سے تحقیق و تخلیق اور تنقید کی اصناف سے دل بستگی۔

(ج) 1927 تا 1937ء کے ہی افتتاحی عشرے میں تخلیق و ترجمہ کی ہوئی متعدد مختصر مفید نظمیں جو روکانی اطوار کی ہیں۔

(د) 1932ء خاص کر 1936 تا 1946ء کے تحقیقی اور ناقدانہ مقدمات تراجم زیادہ تر متعلق بہ مغربی کلاسیکی شعریات از ایلیٹ ”خراب آباد“، دانتے ”طربیۂ خداوندی“ ارسطو ”فنِ شاعری: بوطیقا“ شیکسپیئر ”رومیو جولیٹ“ ابسن ”معمارِ اعظم“۔

(ہ) 1932 تا 1957ء کے ناولوں اور افسانوں نیز ناولٹس کے شعری استعمالات، بطورِ خاص ”شبنم“ میں ایک مجہول شاعر کی کردار سازی کے لیے کم سطح و کم عیار نظموں، غزلوں کے نمونے، نیز ن۔ م۔ راشد کے تئیں اختلافی تعرض جس کا سلسلہ تمہید ”ماوبقاء“ اور ”ترقی پسند ادب“ سے شروع ہو کر اُسی ناول تک چلا۔

(و) 1940ء کے مابعد کی تین طویل منظومات ”ماوبقا اور دوسری نظمیں“ کی تخلیق

اور تمہیدی رائے دنی کے بھی خیالات۔

(ز) 1940ء کے ہی مابعد کی مستقل کتابی تصانیف "نسل اور سلطنت"، "ترقی پسند ادب" نیز "اقبال نئی تشکیل" اور "اقبال اور نظریۂ فن" کے ابواب و اجزاء کے تجزیاتی اظہارات شعراء و شاعری۔

(ح) 1940ء کے بعد ہی مصنفہ طویل تحقیقی مقالات، بابت "سب رس کے مآخذ و مماثلات" معہ اپنے ترتیب دادہ "انتخابِ جدید" کی مبصرانہ تمہید اور "کشکولِ شاعری" کی تنقید۔ نیز "1857ء کے بعد کا اردو ادب" اور پاکستان کے تمدنی تناظر میں انگریزی جائزہ ادب و شعر قریب 1960ء۔ معہ کتابی تبصرے مطبوعہ بلیٹن مدرسۂ مطالعات مشرقی و افریقائی لندن موسومہ بی ایس او اے ایس نیز کیمبرج تاریخ کے اجزائے اردو ادب۔

(ط) عزیز احمد کے اپنے جامعاتی محقق اسکالروں کے موسومہ خطوط کے اُن کی اپنی ابتدائی شاعری پر اظہارات۔

(ی) آخرِ عمر کا عالمِ سرطان زدی کا تغزل "بسلسلہ آغوشِ مرگ" دورانیہ 1976ء/ 1978ء۔

آغوش مرگ ہم پہ ہوئی تنگ دوستو
قیدِ تن و شکنجۂ خرچنگ دوستو

نیز 1978ء میں عزیز احمد کی دعوت پر فیض کی کینیڈا میں اولین آمد کے موقع پر ان کے اعزاز میں منعقدہ مشاعرے میں فیض کی شعریات پر عزیز احمد کا یادگار خطبہ، صدارت، جس میں عزیز احمد کے مطالعۂ سخن کو نقطۂ عروج پر پہنچا ہوا دیکھا جا سکتا ہے کہ عزیز احمد نے باقاعدہ نشان دہی کر کے حاضرین سے بالاصرار کہا کہ وہ فیض سے عزیز احمد کے اپنے انتخابِ لاجواب کے مطابق وہ سب غزلیں خصوصی فرمائش کر کے سماعت کریں۔

تاریخی ترتیب سے یہ جمع آوری صرف زیرِ کتاب اور قابلِ اقتباس متون کی اپنی نشان دہی کی ضرورت کو پوری کرتی ہے، وگرنہ عزیز احمد کے نکاتِ سخن کو اخذ اور مرتب کرنے کے لیے ان سے استفادہ بہ اعتبارِ مطالب و مباحث بیش از بیش افادی ہوگا۔ جب کہ خیالات کے تواریخی ارتقاء اور تبدل و تغیر کے

ادوار کے تعین اور جائزہ، دریافت کی غرض سے اس طرح تشکیل و پیش کش بھی ضروری رہے گی۔ کوئی شک نہیں کہ یہ ضرورت بہ ہر صورت مفید و مثبت ہوگی کہ انہیں دوگانہ اطوار سے عزیز احمد کی ادبی و شعری تخلیق اور تنقید کے شعبوں کی راہیں پہلو دار طریق پر اور مرتب و مہذب انداز سے یک جا نمودار ہو پائیں گی۔ اول الذکر طرز یعنی تدوین کی نسبت سے استفاضا ان نکاتِ سخن میں موضوعاتی تسلسل قائم اور ثابت کرے گا، اور بہ صورت دیگر یعنی سنین وار سلسلہ بندی سے ان سب اظہاراتِ سخن کی ارتقائی تشکیل و تہذیب بہ خوبی رو پذیر ہو سکے گی۔

سطورِ آئندہ کو چند اور گوشوں کی جانب بھی اشارا کناں رکھا جا رہا ہے، کہ ان کا بھی متوازی طور پر گویا پہلو بہ پہلو رو بر و رہنا بھی فائدہ مند ہوگا اور اسی لیے ضروری بھی۔ یہاں ان کا پیشگی ذہن نشین رہنا ازبس کہ ناگزیر ہے، کیوں ادب جہات میں مستحکم و مسلم الثبوت حیثیت کی مناسبت سے عزیز احمد کی شعریات کی اپنی اہمیت وارزش ادبی و تخلیقی مسلمہ کیا قاعدے سے معروف بھی تا حال نہیں ہے۔ مزید برآں ماسوا اقبال کے عزیز احمد کی آراء شعراء اور شاعری ہر دو پر تنقیدی ادب میں نمایاں نہیں ہو سکی ہیں کیونکہ گستاخی معاف ہمارے فاضل ادبی ناقدین فقط "حاضر مال سے دستیاب" مواد پر نظرِ کرم فرماتے ہیں خواہ ادبی مواد گلے سڑے مواد سے ہی بھرا ہو، اور خزانہِ غیب یعنی تفتیش طلب نکات کی جستجو و بازیابی کا میدان ان کے لیے "علاقۂ غیر" بنا ہوا ہے۔

اِس طالب علمانہ سے جملۂ معترضہ کے یکسر قطع نظر یا اس کے تئیں معذرت طلبی کے ساتھ ہی، یہاں اولاً دو انتقادی تصانیف کے حوالے سے مختصر معروضے اور ماضی قریب کی ادبی شعری تحاریک کے بھی حوالہ خاص کے تحت اختصارات کے بطور اور بھی کچھ معروضات نذر کرنے ہیں۔

"اقبال کا نظریۂ فن" نامی عزیز احمد کی نسبتاً کم معروف تصنیف کی وضع پر عزیز احمد کے اپنے شعری تصورات کے نقوش مرتسم کرنا قریب قریب غیر ممکن ہے، کیوں کہ عزیز احمد کے نکاتِ سخن "اقبال کا نظریۂ فن" جیسے سائیکلو پیڈیائی عنوانیہ ابواب و اجزائیں تنظیم و تشکیل کے لیے اتنے زیادہ وسیع الذیل اور یا پر تنوع واقع نہیں ہوئے ہیں اور لفظوں میں عزیز احمد کا مخزنِ نکاتِ اقبال کے سے بہ کثرت بلکہ کثیراً کثیرا اور انواع و اقسام کے بوقلموں اشارات اور گوناگوں احساسات کا مجموعۂ نفیس و عمدہ نہیں ہے جو کوئی عدد سرخیوں کے تحت منقسم کر کے قدر اول کے علیم تواریخی، مذہبی افادات کے بطور شرح اور محاکمہ و مباحثہ پیش

کرنے کے لائق معلوم ہو۔ یہ اس لئے کہ عزیز احمد کے مضامینِ نظم ونثر کو اقبال کے موضوعاتی نفائس سے محدود ومناسبت اور اقبال کے مدرکات یا ادراکات سے اتباعی نسبت حاصل ہے۔ ہر چند یہ دونوں نسبتیں اقبال کے مداح ومعترف اور خاص کر ان کے متبع یا اثر پذیر وخوشہ چیں دوسرے سب ہی مسلم افاضل برصغیر گویا اقبال کے اپنے خطے کے مسلمان علمائے ادب کے من جملہ ان کے متاثر زدگان سے بیش از بیش زیادہ عزیز احمد کو حاصل ہیں، کسی اور اہلِ فن کو یقیناً اور ہر گز ہی اس درجہ نصیب نہیں ہیں۔

یہ نکتۂ خیال بہت کچھ بحث تمحیص کا باعث ہو سکتا ہے اور معروضۂ ہذا اختلافی بھی ہو ہی سکتا ہے، تاہم راقم کا یہ عرض کرنا خود تفصیل طلب بلکہ طوالت کا بھی طالب ہے۔ اس لیے بطور مختصرات ہی یہ اضافیہ بھی کر رہا ہے جو خدا کرے خیالِ خاطرِ احباب کے لیے گراں بار نہ ہو۔

اس خصوص میں یہ یاد رکھا جا سکتا ہے کہ اقبال جس وسیع وعریض پیمانے پر اور اعلیٰ سے اعلیٰ سطح پر مسلمانوں کی علمی تمدنی تواریخ گری کے اہتمامِ خاص کے لیے نہ صرف فکرمند رہے بلکہ سلیمان ندوی سے اظہارِ اضطراب بھی ایک سے زائد مواقع پر کرتے رہے، اس ضرورت کی اس خاص الخاص نوعیت کے ساتھ تکمیل وتہذیب کا فریضہ بھی اور حق بھی عزیز احمد نے Intellectual Historio Graphy کی نصف درجن ضخیم، محقق مطبوعات میں ادا کیا جو اُن کی انگریزی کی امہات کتب یقیناً ہیں۔ اقبال کا مطالعہ کوئی بڑا سے بڑا مورخ پورا کرنے کا اہل نہیں ہو سکتا تھا، جو سوائے عزیز احمد جن کی ناول تک مسلم تمدنی تاریخ کے تخلیقی شعور سے مالا مال ہیں اور مسلم تمدن کا یہ تاریخی ادراک ان کی خلاقی کے آخری شہ پارے کے جلو میں انھیں ''آغوشِ مرگ'' تک بھی لے گیا۔

ممتاز حسین کی ''حالی کے شعری نظریات'' جیسی طرز واساس پر بھی عزیز احمد کے اپنے محسوساتِ فن کی تدوین بھی امکان سے سوا ہے، اس لیے کہ عزیز احمد کی سخن سنجی اور تصوراتِ سخن کی پیش کش یا نظریہ طرازی میں قومی شعور کی وہ کارگری عیاں نہیں ہے جو حالی کا خاصہ رہی ہے۔ بلکہ اس طرزِ احساس کو عزیز احمد فکشن کی تخلیقات میں سموتے رہے اور اوّل اوّل اس کو ''نسل اور سلطنت'' کی تحقیقی سطح پر کارفرما رکھا۔ چناں چہ قوم پرورانہ عصر حسیت رومانی لے کے ساتھ ''گریز'' میں نیز تاریخی اور سیاسی سماجی اثرات کے تحت ''آگ'' میں سرایت کیے رہی۔ ''آگ'' کی ذرا سی پیشرو شعری تصنیف مجموعۂ ''ماہِ لقا'' کی ایک نظم بھی اس کا نمونہ ہے۔

عزیز احمد کی شعری تخلیقات میں یہ طویل منظومہ ”فردوس بر روئے زمیں“ اور اس کا تمہیدی تعارف عزیز احمد کے قوم پرور ذہن کا نظم کے پیکر میں واحد اظہاریہ ہے اور یہی ان کے قومی شعور کا شعر میں نمونۂ کامل ہے۔ اس اکیلے نظم پارے کو ”حالی کے شعری نظریات“ جیسے بسیط و مفصل ایک تجزیے کی بنیاد تو نہیں بنایا جا سکتا ہے تاہم عزیز احمد کے شعری تصورات میں ”گریز“ و ”آگ“ کے تخلیق کار کی یہ قوم پرستانہ حساسیت بڑا اہم اضافہ ضرور ہے۔

تقابلی مطالعہ و تبصرہ کی غرض سے عزیز احمد کی شعریات کے موازنے کا امکان منظومہ ”فردوس“ کے ماسوا رومان نگاری سے پُر دوسری دو طویل نظموں کے من جملہ ”ماہ لقا“ سے صاف واضح ہے، جبکہ تاریخی حساسیت ”فردوس بر روئے زمیں“ کے پہلو بہ پہلو ”عمر خیام“ سے بخوبی ہویدا ہوتی ہے۔ مگر ترقی پسند میلانِ طبع کا تحریکی مظاہرہ پھر ”فردوس“ تک سے ہی محدود ہے، چناں چہ ناولوں اور افسانوں کی سی وسعت نظموں میں مفقود ہے۔

”ماہ لقا اور دوسری نظمیں“ اس طرح عزیز احمد کی پیش رو رومانیت کی تحریک اور معاصر ترقی پسندی کی ملی جلی ترجمانی کے ہمراہ عزیز احمد کے مخصوص و منفرد تواریخی محسوسات کے ساتھ تمدنی شعور کی آمیخت کے رجحان کی شاہد ہیں۔ گویا مجموعہ ”ماہ لقا“، ”عزیز احمد کا ایسا تخلیقی پیکر اور شعری مظہر ہے، جو بہ یک وقت کئی ایک دھاروں کا سنگم ہے۔ اس میں تحریکوں کی اثر اندازی تو عیاں ہے لیکن ان کے اپنے رجحان ساز میلانات کی بھی چھاپ اپنے اثرات محسوس کراتی ہے۔ عزیز احمد نے نظم گوئی کا یہ سلسلہ بلکہ مشغلہ ترک اور منقطع کیوں کر دیا، اس کا جواب مکاتیب کے ذریعے نقاب بر افگندہ ہوتا ہے چناں چہ ”سویرا“ کی حالیہ اشاعتیں اس امر پر معتبر گواہ ہیں۔

......3......

عزیز احمد کے طویل العمر شعر گر تعامل کے آخری نمونوں کی ہمہ گیری ان کی ہمہ جہت بلکہ کثیر العنوان قلمی صناعی کی جس آن بان سے آئینہ دار ہے اس کا اندازہ فیض سے موسوم اس ایک ہی غزل سے بہ حسن و خوبی بلکہ تمام و کمال ہو سکتا ہے۔ عزیز احمد کے تمام تر تخلیقی تقاضا نگہ کو یہ آخری کلام بہر طور محیط ہے جس کی خلاصہ نگاری سے یہ غزل مملو ہے بلکہ سراسر معمور ہے۔ اس اخلاقِ معانی و مطالب کے ہمہ پہلو مقاصد کی معنوی ترجمانی اور منشائے اول و آخر کی اظہاری نمائندگی کے لیے اس سے بہتر اسالیب بایدو

شاہد:　فیض کا خط آنے پر۔

هم نے جو سمجھا بلاخوف ستم لکھتے رہے
زندگی کے راز سارے بیش و کم لکھتے رہے
ہم الف سے پڑھ نہ پائے تا حروف لام و میم
پھر بھی ساری عمر تفسیر الم لکھتے رہے
ہم صمد کی حمد کیا لکھتے کہ یہ ہمت نہ تھی
خامۂ ایماں سے ہم مدحِ صنم لکھتے رہے
شیر و شغال و گرگ سے بچ بچ کے ہم
آہوانِ شعر کا لفظوں پہ رَم لکھتے رہے
پاسداری کی، طرفداری کسی کی کر نہ پائے
اپنا غم، اپنوں کا غم، غیروں کا غم لکھتے رہے
داستاں اپنی لکھی، روداد اپنوں کی لکھی
مدح و ذم سے بچ کے شرحِ زیر و بم لکھتے رہے
ہم پہ جو گزری سو گزری، در حدیثِ دیگراں
داستانِ نوش و نیشِ بیش کم لکھتے رہے
جانتے تھے اپنا ہر حرفِ غلط مٹ جائے گا
ہو گی ہر فکرِ پریشاں کالعدم لکھتے رہے
یہ نہیں معلوم کر پائے کہ کیا تم نے پڑھا
ہم کو یہ معلوم ہے کیا تم کو ہم لکھتے رہے

عزیز احمد نے شائستہ اسالیب، نفیس اشارات، لطیف و شگفتہ پیرائے، پُر معانی نکتہ آفرینی کے جلو میں اپنی پوری نصف صدی کی ”کاو کاوِ سخت جانی“ کی آپ بیتی عجب شانِ انکسار و عجز کے ساتھ سپردِ قلم کر دی ہے۔ اس لطفِ زبان و بیان اور احاطہ، تنوعات کی وسعت کے کیا کہنے۔

داد دیجیے عمرِ عزیز کی اس با معنی اور قدرِ اول کی صنعت گری کی اور آخری عمر کی عاجزانہ

کیفیت کی بھی:

فیض نے کی عمر بھر تفسیر آئینِ ستم
ہم تھے کم ہمت عزیزؔ اتنے کہ کم لکھتے رہے

……4……

عزیز احمد کے کچھ تجزیہ کاروں کی رائے رہی ہے کہ صدہا مطبوعہ صفحوں کو…… مجلوی ان کے تخلیقاتی تعامل کو کسی فلسفۂ زیست کا مظہر باور نہیں کیا جا سکتا ہے، اور یہ کہ ان کی ہمہ اصناف کتابیں اور نگارشیں ایک واضح اور متعین سلسلۂ فکر کی حامل نہیں ہیں۔ کہنے کو تو کہا جا سکتا ہے کہ

ایں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند

تاہم اربابِ تنقید ہوں یا اہلِ ادب کسی نہ کسی فلسفے کا اظہار ادباء کے لیے چنداں ضروری نہیں ہوتا ہے، کیوں کہ ایک باقاعدہ و منضبط فلسفے کا داعیا محدودے اکابر حکما و فلاسفا کے ہاں ہی ہو سکتا ہے اور ہوتا رہا ہے۔

البتہ زندگی اور ادب سے متعلق و مربوط زاویہ ہائے نگاہ و فکر اگر اس اعتراض سے مراد ہوں تو عزیز احمد ایسے خلاقِ معانی و مطالب کے ہاں ادب اور اجتماعی و انفرادی زندگانی کے نظریوں اور تصورات کی انواع و اقسام کی فراوانی ایک بحرِ زخار کی سی حیثیت رکھتی صاف ہی دکھائی دیتی ہے۔ چناں چہ ان کے تخلیقی افکار ہوں یا ادبی سماجی نقاط نگہ ان کی متعدد اور مختلف و متنوع سی کیفیات ان کے بھرے پرے تصنیفاتی تعامل میں لاتعداد مواقع پر اور بالکل بروقت و برمحل انداز میں اپنے نقوش مرتسم کرتی ہیں۔ اس کی تفصیل اس قدر بہ تطویل واقع ہوئی ہے کہ محض اجمالی بیانیہ اور یا اشاراتی اظہار بھی ایک مقالے کا طالب ہوگا۔

چناں چہ مذکورہ معترضانہ اور سخت ہی غلط فہمانہ ستم ظریفی کے قطع نظر عزیز احمد کے نظریوں اور ادبی و علمی شعائر ہی نہیں حقیقتاً اور بالکلیا علمی افکار کے خلاصۂ کلام کے بطور ان کے اپنے نمونۂ کلام کی طرف دل دادگانِ عزیز احمد سمیت سب کی توجہ اس ایک ہی غزل کے حوالے سے منعطف کرانا ناگزیر ہے جو ان کی فی الجملہ فکر و فہم اور تخلیقی دانش کا نمونۂ کامل واقع ہوئی ہے۔ عزیز احمد کی آخری عمر کی شعرگری کے من جملہ یہ ایک تخلیقی زبانِ حال سے گویا ہے کہ انھوں نے اپنے زمانۂ حیات اور احوالِ زیست سمیت کُل

زندگانی اور اس کے پرتنوع سے اجزائے لاینفک کو کن کن زاویوں سے دیکھا ہے نیز کس طور سمجھا اور کیوں کر برتا ہے۔ اس طرح یہ غزل اس سب کچھ کے شواہد اپنے خالق کے طرزِ حیات اور طریقِ فکر نیز ادبی تخلیقی تا عملی نظریوں اور تصورات کو جامع بھی ہے اور بڑے سلیقے سے ان کے خلاصے کو سموئے ہوئے بھی ہے۔

حُسن اتفاق کہ خانیوال کالج کے لائق جدید محقق اور عزیز احمد کی طویل العمر خلاقانہ کارگری کے بے حد مداح و معترف کمال فاضل ڈاکٹر طارق محمود نے شمالی ہند کے 1927ء سے قبل از قبل کے کئی رسائل سے تلاش کر کے بڑی دیدہ ریزی اور جاں فشانی سے نایاب نظمیں جمع کر لی ہیں۔ موصوف اسکالر عزیز احمد کی شعریات کا جامع و مبسوط مجموعہ جلد ہی مکمل اور شایع کرنے کا خاص اور شایانِ شان اہتمام کر رہے ہیں۔

◆◆◆

# وزیر آغا اور ڈی کنسٹرکشن

## عمران شاہد بھنڈر

مغربی ادبی نقادوں کی بیشتر تحریروں میں دریدا کو ایک فلسفی کے برعکس ادبی نقاد تصور کیا جاتا ہے، اور اسی خیال کے تحت ڈی کنسٹرکشن کی ادبی نقطۂ نظر سے توجیہات پیش کی جاتی ہیں۔ ان نقادوں کی اکثریت کا کہنا یہ تھا کہ دریدا نے ''فلسفے کا خاتمہ'' کر دیا ہے۔ یہ ایک ایسی انتہا پسندی تھی جس سے ایک عرصے تک دریدا اور مغربی فلسفے کے درمیان تعلق کی وضاحت نہ ہو سکی۔ ان تعبیرات کا ذمہ ایک حد تک دریدا کی فکر میں پائے جانے والے تضادات کو بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس طرح دریدا دوسرے فلسفیوں کے فلسفوں میں ''متن'' کی بنیاد پر تضادات دکھاتا ہے، بالکل اسی طرح دریدا کے فلسفے میں اس وقت تضادات دکھائی دیتے ہیں جب اس کے فلسفے کو بطور ''کتاب'' یا فلسفے کے طور پر پڑھا جائے۔ نہ صرف یہ کہ تضادات دکھائی دیتے ہیں بلکہ فلسفیانہ سبجیکٹ کی بنیاد پر ان کی تحلیل کا امکان بھی رہتا ہے۔ دریدا کے اس رویے سے یہ ضرور ہوا ہے کہ مغرب میں ادب اور فلسفہ کے مابین خلیج کو کم کرنے کی کوششیں شروع ہو گئی ہیں۔ سطحی نوعیت کے نقاد دریدا کے فلسفے کو ادبی بنیادوں پر پڑھتے ہیں اور اس سے وہ نتائج حاصل کرتے ہیں کہ جن کا دریدا کے فلسفے سے کوئی خاص تعلق معلوم نہیں ہوتا۔ ان نقادوں کا خیال تھا کہ دریدا نے ''فلسفے کا خاتمہ'' کر دیا ہے۔ لہٰذا اس کے بعد ڈی کنسٹرکشن کے حوالے سے فلسفیانہ کے برعکس ادبی رجحان غالب رہا۔ جوناتھن کلر، ٹیرنس ہاکس، رامن سیلڈن اور رابرٹ شولز کا شمار ایسے ہی نقادوں میں ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ امریکن عملیت پسند رچرڈ رورٹی نے بھی یہ کہ دیا کہ دریدا کے نزدیک فلسفہ ادب ہی کی طرح ایک اور زبان ہے۔ لہٰذا فلسفے کو علوم کے مابین ربط یا ان علوم کو وسعت دینے کی بجائے محض ایک مختلف نوعیت کی زبان کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اس طرح فلسفے کے اس تاریخی کردار کو نظر انداز کر دیا گیا

جس نے نفسیات، علم البشریات، سیاسی سائنس، علم الفلکیات اور یہاں تک کہ ادبی تنقید کو جنم دینے کے علاوہ ایک الگ شعبے کے طور پر اس کی افزائش بھی کرتا رہا۔ اس حوالے سے ارسطو اور سیموئیل ٹیلر کولرج کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ ادبی نقادوں کے دریدا کو بحیثیت ادبی نقاد پڑھنے کا یہ نتیجہ ضرور نکلا کہ فلسفے کی روایت سے تعلق رکھنے والے سنجیدہ فلسفی دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کو کسی بھی کھاتے میں شمار نہ کیا۔ یقیناً اس کی وجہ یہ تھی کہ دریدا فلسفے کو تحریر کے ان اصولوں کی بنیاد پر چیلنج کرتا ہے، جو اس کے نزدیک لوگوں کی روایت سے باہر رہے ہیں، یا جنھیں شعوری طور پر ایک 'خطرہ' تصور کرتے ہوئے باہر رکھا گیا ہے۔ تاہم ان تضادات کے باوجود دریدا کئی جگہوں پر بالکل واضح الفاظ میں اپنا فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اس سے پہلے کہ میں آگے بڑھوں دریدا کا فلسفے کے بارے میں نقطۂ نظر پیش کرنا ضروری ہے، کیونکہ اگلے صفحات پر میں جس بحث کا آغاز کرنے والا ہوں، اس کا تعلق مغربی فلسفیانہ روایت کے ساتھ ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ ''میں خود کو فلسفیانہ ڈسکورس کی حد پر رکھتا ہوں۔ میں حد کہتا ہوں موت نہیں۔ جسے آج کل فلسفے کی موت کہا جا رہا ہے میں اس پر ذرا بھی یقین نہیں رکھتا'' (پوزیشنز، ص، 6)۔ لہٰذا اس حوالے سے دیکھیں تو دریدا نے ایسی 'حد' کا ذکر کر دیا، جسے ہم بعد ازاں دیکھیں گے کہ "Differance" نے محدود کر دیا مگر اس کے باوجود فلسفے میں وہ احتیاج 'موجود' رہی جو اس حد کو وسعت دے سکے۔ دریدا کا مغربی فلسفیانہ روایت کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ دریدا کی کتابوں کے قاری کے لیے اس نقطۂ نظر کی وضاحت ضروری نہیں ہے۔ اسی روایت کو ذہن میں رکھتے ہوئے دریدا مزید لکھتا ہے کہ ''میں اس فیصلہ کن فتق (Rupture) پر یقین نہیں رکھتا، جسے آج کل غیر مبہم علمیاتی بریک کہا جا رہا ہے'' (ایضاً، ص، ۴۴)۔ کسی بھی فلسفے کی حدود کا تعین کرنا اس فلسفے کے استرداد سے عبارت نہیں ہوتا۔ ایسا رویہ ان حقیقی تضادات کی نشاندہی کرتا ہے، جن کو نظر انداز کر کے آگے بڑھنا مشکل ہوتا ہے۔ میں دریدا کے اس اقتباس کی ایک تشریح یہ کروں گا کہ جہاں دریدا کا فلسفہ کلیت کے رجحان کی نمائندگی کرتا ہے، تو وہاں اس کے فلسفے کو 'بریک' کے فلسفے پر عمل کرتے ہوئے نہیں بلکہ مغربی فلسفے کے تسلسل میں پڑھنا زیادہ ضروری ہے (یاد رہے کہ ''علمیاتی بریک'' کا دعویٰ آلتھیوسے نے مارکس کی بے مثل تصنیف 'سرمایہ' کی قرأت کے دوران اس وقت کیا جب اس نے مارکس پر ہیگلیائی اثرات کے خلاف محاذ تیار کیا، بہرحال آلتھیوسے کا فلسفہ اس کے ساتھ ہی پایۂ تکمیل کو پہنچ چکا ہے)۔ اس حوالے سے دریدا کے فلسفے کے بنیادی خیالات کی تفہیم کے لیے ضروری یہ ہے کہ دریدا کو مغربی فلسفے کی

تاریخ میں ایک ایسے فلسفی کی حیثیت سے دیکھا جائے جس نے تحریری اصولوں کی بنیاد پر مغربی فلسفہ علمیات اور منطق کا دائرہ وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔

اُردو زبان میں اب تک جو مضامین یا کتابیں میری نظر سے گزری ہیں ان میں سے وزیر آغا کی کاوش لائقِ تحسین ہے۔ آغا نے یہ کوشش کی ہے کہ تمام علوم میں مماثل رجحانات کو دکھا کر امتزاج کا دعویٰ کر دیا جائے۔ آغا نے یہ کاوش اس وجہ سے کی تھی کہ آغا نے مشرقی تناظر میں ایک اصطلاح متصور کر لی تھی جسے انھوں نے ''امتزاج'' کا نام دیا تھا۔ جب آغا نے یہ اصطلاح وضع کر لی تو یہ ضروری ہو گیا کہ تصوف، ادب اور فلسفے میں سے ان نکات کو پیش کیا جائے جو ان کو مشترک معلوم ہوئے۔ اس طرح آغا نے امتزاج کو ملحوظ خاطر رکھنے کی خاطر ان حتمی تضادات یا aporias کو نظر انداز کر دیا، جو دریدا کے فلسفے کا تعین کر رہے تھے۔ امتزاج کا سوال اس وقت اٹھ سکتا تھا جب تضاد کی تحلیل ہو جائے۔ مغربی فلسفے میں اس سے پہلے جن تضادات کی بحث شامل رہی ہے، ان کی شعوری تحلیل کو کہیں نہ کہیں ''کلیت'' کی نمائندگی متصور کیا گیا ہے۔ آغا کی ایک ایسے وقت امتزاج قائم کرنے کی کوشش جب امتزاج کے متعین لمحے کو 'موجود' ہی نہیں سمجھا جا سکتا، باعثِ حیرانی ہے۔ آغا نے امتزاج کی کوشش محض مغربی علوم کی بنیاد پر ہی نہیں کی تھی بلکہ آغا نے ''امتزاج'' قائم کرنے کے لیے مشرقی تصوف کا ذکر بھی کیا ہے۔ آغا کی فکر اس ایک نکتے کے گرد گردش کرتی ہے کہ کوئی فلسفیانہ رجحان ہو یا ادبی و متصوفانہ فکر کا کوئی پہلو ظاہر سے زیادہ اس کے عقب'' میں دیکھا جائے، جہاں آغا کے ذہن میں 'حقیقتِ عظمیٰ' مستقل طور پر ''موجود'' ہے۔ آغا نے دوسروں کو تو عقب میں جھانکنے کا درس دیا ہے، مگر آغا کی امتزاج کی کوشش ظاہر مماثلتوں تک ہی محدود ہے۔ وہ کونسے تعقلات ہیں جن پر پہنچ کر مشرقی اور مغربی فکر کے درمیان کچھ ایسی مماثلتیں دکھائی دیتی ہیں، جن کی بنیاد پر یہ کہا جا سکے کہ امتزاج کو یقینی بنا لیا گیا ہے؟ آغا کہیں بھی اس سوال کا جواب نہیں دے پائے۔ آغا کی اپنی فکر ان حتمی تضادات کی گرفت میں ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ آغا نے سطح سے آگے نہیں دیکھا۔ آغا 'مظہر' سے آگے نہیں پہنچ پائے۔ میں آگے اپنے تجزیے میں وضاحت کروں گا کہ آغا کی مماثلتوں میں کہاں کہاں نقائص پائے جاتے ہیں۔

آغا نے ایک مخصوص سوچ کے ساتھ یہ تصور قائم کر لیا ہے کہ دریدا 'عقب' میں دیکھنے میں ناکام رہا ہے۔ عقب کا وہ تصور جو آغا نے متصور کر لیا ہے۔ یہ سپائینوزا اور ہیگل کا فلسفہ جوہر نہیں ہے، بلکہ

یہ وہ عقب ہے جو ایک نظم یا غزل لکھتے وقت آغا کے ذہن میں رہتا ہے۔ اسے علمیات یا منطق کے گہرے اور پیچیدہ تعقلات سے کوئی غرض نہیں ہے، جن کی تشکیل نے مغربی فلسفے کو ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کر دیا کہ اس کی "Closure" کے دعوے کیے جانے لگے، یعنی تفکر اس انتہا پر پہنچ گیا کہ اس کے بعد کم از کم شعوری فلسفوں کو ایک نیا چیلنج پیش ہونا ہی تھی۔ اس سے پہلے کہ میں آغا اور مغربی فلسفے کے تعلق سے باقاعدہ تجزیے کا آغاز کروں، ضروری یہ ہے کہ پہلے آغا کے دریدا اور مغربی فلسفے کے بارے میں خیالات کو پیش کر دیا جائے۔

آغا کے مغربی فلسفے کے بارے میں دلچسپ خیالات کے باوجود ان کا دریدا کے ساتھ تعلق یک رخا نہیں بلکہ استرداد و قبولیت کا ہے۔ آغا لکھتے ہیں کہ ”دریدا ایسے مفکرین اپنی جگہ غلط نہیں، بلکہ دوسروں سے زیادہ حساس ہیں کہ انھوں نے ایک ایسے منطقے کو محسوس کیا ہے جس تک دوسرے مفکریں کی رسائی ہی نہیں“ (امتزاجی تنقید، ص، 105)۔ یہاں پر ضروری تھا کہ آغا اس منطقے کا تجزیہ کرتے اور اس کا دیگر مغربی فلسفیوں کے فلسفے سے تعلق واضح کرتے، مگر آغا نے اس نکتے کی وضاحت نہیں کی۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ افلاطون کے فلسفے میں ظاہر اور عقب کا فرق موجود ہے۔ آغا کے مفہوم میں دریدا اس فرق کے بارے میں نہیں جانتا، جبکہ دریدا اپنی بیشتر کتابوں میں افلاطون کے فلسفے کے اس پہلو کا جامع تجزیہ پیش کرتا ہوا یہ ثابت کرتا ہے کہ افلاطون کا فلسفہ مغربی فلسفے کی ایسی مثال ہے جس کے تحت اندر اور باہر کی تفریق کا مقصد اس فوقیتی ترتیب کو قائم رکھنا ہے جو مغربی مابعد الطبیعات کی نمایاں خصوصیت ہے۔ آغا نے اس نکتے کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔ دریدا کے بارے میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ ”دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے گنجلک (یا اینٹی سٹرکچر) تک رسائی حاصل کی اور خود کو گہراؤ (Abyss) میں نیچے ہی نیچے جاتے محسوس کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ وہ گنجلک کو ہمہ وقت کھولنے کے عمل میں جتے رہے اور معنی کے التوا کا منظر دیکھتے رہے مگر اسے عبور کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے“ (ایضاً، ص، 103)۔ اگر واقعی ایسا ہوا تھا تو دریدا کن مفکروں سے زیادہ حساس تھا اور اس حساسیت کی نوعیت کیا تھی؟ اس نے ایسا کیا دیکھا تھا جو دوسرے دیکھنے میں ناکام رہے؟ اگر تو ’عقب‘ میں دیکھنے کا سوال تھا تو دریدا سے کئی صدیاں قبل جو مغربی فلسفی عقب میں دیکھ چکے تھے، دریدا ان کو ڈی کنسٹرکٹ کر کے بتاتا ہے کہ عقب کا منظر بھی التوا سے عبارت ہے۔ نکتہ تو یہ تھا کہ جب دریدا نے عقب کو التوا سے عبارت قرار دیا تو اس التوا کو اگلی سطح پر فلسفیانہ مفہوم کے تحت

موجودگی اور معنی میں تبدیل کر دیا جاتا نہ کہ آگے بڑھنے کی بجائے صدیوں پرانے فلسفوں سے مثالیں پیش کر کے دریدا کی فکر کو نہ صرف محدود بلکہ 'موجود' ہی تصور نہ کیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ آغا نے دریدا کو ایک ایسے صوفی کی آنکھ سے دیکھا ہے جس کے لیے روشن خیالی فلسفہ کبھی موجود نہیں رہا۔ نہ ہی آغا کو مغربی فلسفے میں 'مظہر' اور 'جوہر' کی کسی بحث سے کوئی دلچسپی رہی ہے۔ 'عقب' یا جوہر کی بحث جرمنی میں سامنے آنے والے روشن خیالی فلسفوں میں بڑی تفصیل کے ساتھ کی گئی ہے۔ روشن خیالی فلسفے کو ذہن میں رکھ کر دریدا کا جوہر یا عقب کے ساتھ تعلق بہتر طور پر سامنے لایا جا سکتا تھا۔ زیادہ مناسب ہوتا اگر دریدا کو فلسفی کی نظر اور فلسفی کی حیثیت سے دیکھتے، ایک ایسا فلسفی جس کا روشن خیالی فلسفوں کے ساتھ استرداد اور قبولیت کا رشتہ ہے۔ دریدا کی کوئی بھی کتاب اٹھا کر دیکھیں اس میں مغربی فلسفیوں کے فلسفے کی قرأت ملتی ہے۔ دریدا کی ایک اہم ابتدائی تصنیف ''تحریریات'' ارسطو سے لے کر روسو اور پھر سیوسیئر سے لے کر لیوائی سٹراس تک مختلف فلسفیانہ مباحث سے بھری پڑی ہے۔ دریدا کی ایک اور کتاب ''تحریر اور افتراق'' ہیگل، لیویناس، ہسرل، ہائیڈیگر، فوکو اور ڈیکارٹ کے فلسفوں کے تجزیے پر مشتمل ہے۔ دریدا کی ''پسندیدہ'' کتاب ''تقریر اور مظہر' ہسرل کی مظہریات کا جامع تجزیہ پیش کرتی ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تحت فلسفیوں کی کتابوں کو ایک 'کتاب' کی طرح نہیں بلکہ ایک 'متن' کے طور پر پڑھا جاتا ہے۔ فلسفے میں توسیع کا امکان ہی اس صورت ممکن ہوتا ہے جب غالب فلسفیانہ رجحانات میں سے کچھ ایسے فلسفیانہ قضایا دریافت کر لیے جائیں جو دیگر فلسفیوں کی نظر سے اوجھل رہے ہوں یا ایسے تضادات تلاش کر لیے جائیں جن کا حل نہ مل سکا، گو کہ گزشتہ فلسفی ان کے حل ہو جانے کا دعویٰ کرتے رہے۔ دریدا جانتا تھا کہ مغربی فلسفے کی بحث کو آگے لے جانے کے لیے ضروری ہے کہ سبجیکٹ کی بنیاد پر کھڑے ہونے والے منطقی اور علمیاتی فلسفے سے ہٹ کر کوئی نیا زاویہ پیش کیا جائے، جو اس نے بالآخر تحریر میں تلاش کر لیا۔ دریدا جانتا تھا کہ تعقلاتی فلسفے جن میں شعور کی حیثیت اولین رہی ہے، ان کے 'بند' ہونے کا اعلان ہیگل نے کر دیا تھا۔ لہٰذا اس کے بعد فلسفے کی توسیع اسی صورت ممکن تھی کہ کسی دوسرے زاویے سے ان کا راستہ کھول دیا جاتا۔ زبان کو اس حوالے سے بنیاد بنایا جاتا کہ 'کتاب' کی جگہ متن کو مل جائے اور متن قرأت کے دوران تعقلاتی فلسفوں کی تحدید کو تسلسل میں بدل دے۔ ان متون کی قرأت کے دوران دریدا کا سب سے موثر ہتھیار یہ ہے کہ وہ مختلف فلسفیوں کے فلسفوں میں ان مشترک ''مابعد

الطبیعاتی'' عوامل کو دکھانے کے بعد ان '' خیالات '' میں مماثلتوں کو پیش کرے تاکہ اسے ایک ایسی بنیاد میسر آجائے جس کو وہ ''موجودگی'' سے جوڑتا ہوا، موجودگی کے فلسفے کو چیلنج کر سکے۔ اس کے علاوہ مماثلت دکھانے کا مقصد ''کتاب'' کی حیثیت کو چیلنج کرنا اور ''کتاب'' کو ایک متن کے طور پر پڑھنا ہے۔ ہر فلسفی کے اپنے فلسفے میں تضاد دکھانے کا مقصد یہ کہ جس تضاد کو کوئی فلسفہ تحلیل کرنا چاہتا ہے، وہ اس وقت حتمی ہے جب اسے بطورِ متن پڑھا جائے۔ اس طرح اس کی کسی ''بلند سطح'' پر تحلیل نہیں ہوتی۔ لیکن واضح رہے کہ دریدا کے مفہوم میں تحلیل کا عمل متن کی قرأت کی بنیاد پر ہی روکا جا سکتا ہے، بالخصوص اس وقت جب اس طریقے سے متن کا مطالعہ کیا جائے جو دریدا وضع کرتا ہے۔ یہ چیلنج ان فلسفیانہ تعقلات کو درپیش رہتا ہے جن کی بنیاد پر تحلیل ممکن ہوتی ہے۔ آغا کے لیے دریدا کے یہ تمام مباحث کوئی معنی نہیں رکھتے۔ آغا کا مقصد صرف یہ ثابت کرنا ہے کہ دریدا ''حقیقتِ عظمیٰ'' کو نہیں پا سکا، جبکہ صوفیا نے اسے پالیا تھا۔ ڈی کنسٹرکشن کے مطابق صوفیا کس سطح پر کھڑے تھے، اس کا تجزیہ میں آئندہ صفحات پر پیش کروں گا۔ اب میں باری باری آغا کے پیش کردہ ان تمام نکات کا تجزیہ پیش کروں گا، جن پر بحث دریدا کے فلسفے کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے، مگر آغا نے ان تمام نکات کو کلی طور پر نظر انداز کر دیا ہے۔

آغا کی ڈی کنسٹرکشن کے بارے میں توجیہات دلچسپ ہیں۔ آغا جب دریدا یا ڈی کنسٹرکشن پر بحث کرتے ہیں تو کسی ایک نکتے کو لے کر اس کا جامع تجزیہ پیش نہیں کرتے، بلکہ وہ مختلف قضایا کے مابین اس وقت بھی مماثلت دکھانا چاہتے ہیں جہاں مماثلت کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ جہاں کہیں ''پُراسراریت'' کا شائبہ بھی نظر آتا ہے وہاں بنیادی مماثلت کا دعویٰ کر دیتے ہیں۔ صوفیا کے بارے میں آغا کا خیال ہے کہ انھوں نے ''ظاہری صورتوں'' کو 'سراب' سے تعبیر کرتے ہوئے مسترد کر دیا ہے۔ مطلب یہ کہ صوفیا کے ہاں 'مظہر' کے استرداد کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ 'مظہر' کی کسی بھی خصوصیت کو شعورِ محض میں بطورِ اثباتی لمحے کے قبول نہ کیا جائے۔ جہاں تک 'مظہر' کے عقب میں 'حقیقت' کا تعلق ہے تو اسے خارجی مظہر سے پرے خارجی 'جوہر' میں دیکھنے کی بجائے اپنے ہی باطن میں تلاش کیا جائے۔ آغا اسی مفہوم میں کانٹ کے "Noumenon" کو پُراسراریت یا ''مخفی ابعاد'' سے تعبیر کرتے ہوئے ''حقیقتِ عظمیٰ'' کے مماثل قرار دیتے ہیں جو میرے نزدیک صحیح نہیں ہے۔ اس حوالے سے آغا کے اپنے الفاظ کچھ یوں ہیں: ''کانٹ نے اسی لیے حقیقتِ عظمیٰ کے مخفی ابعاد کے لیے لفظ Noumenon استعمال کیا تھا جس

کا مطلب ہے جسے جانا نہیں جا سکتا‘‘ (ایضاً، ص، ۸۰)۔ آغا مزید لکھتے ہیں کہ ’’نیوٹن نے زمان و مکاں کو مطلق (absolute) قرار دیا تھا مگر اب یہ ایک دوسرے سے مشروط قرار پائے اور ایٹم کو ٹھوس مادہ متصور کیا تھا جواب ’’رشتوں کا جال دکھائی دیا۔۔۔ ایک ایسا جال جو تہ در تہ تھا، جس میں کوئی substance نہیں تھا یا ایسی نقاب اندر نقاب پُر اسرار حقیقت تھی جسے پوری طرح جاننا ممکن نہیں تھا۔ کانٹ نے اپنے زمانے میں اسے Noumenon کہا تھا‘‘ (ایضاً، ص، 83)۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ آغا نے کانٹ کے Noumenon کو نیوٹن کے ٹھوس مادے کے مماثل قرار دیا ہے۔ آغا کا یہ قول کانٹ اور نیوٹن دونوں کی عدم تفہیم کی عکاسی کرتا ہے۔ ضروری یہ تھا کہ آغا کانٹ کی ’’شے فی الذات‘‘ اور اس کے ’نومینا‘ کے مابین امتیاز کو قائم رکھتے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ آغا کے ذہن میں دونوں کے مابین کوئی فرق نہیں ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ’’شے فی الذات‘‘ حس سے پرے ایک خارجی حقیقت کے طور پر موجود ہے اور ’نومینا‘ انسانی سبجیکٹ میں فہم محض کے ان مقولات پر مشتمل ہے جو حس سے بیگانہ ہیں۔ کانٹ سیکشن (B522) میں لکھتا ہے کہ ’’مظاہر کی غیر حسی وجوہ کو کبھی جانا نہیں جا سکتا۔‘‘ یعنی ان کو جاننے کے لیے نہ صرف حس ناکافی ہے، بلکہ کانٹ کی لیبانئز پر تنقید یہی ثابت کرنے کے لیے ہے کہ نومینا بھی اسے جان نہیں سکتا۔ لیکن اس کے باوجود کانٹ سیکشن (B308) میں لکھتا ہے کہ

Doubtless, indeed, there are intelligible entities corresponding to the sensible entities.

لہٰذا یہاں پر نومینا کو جاننے کا امکان ہے۔ جب نومینا حس سے مطابقت رکھتا ہے تو حس کے احاطے میں آنے کا مطلب ہی یہ ہوا کہ اس کے اوصاف خارجی حسی مظہر سے مطابقت رکھتے ہیں۔ لیکن ہمیں اس سارے عمل کو مزید گہرائی میں دیکھنا ہوگا، تا کہ آغا کی تمام تفہیم کا ابطال ہو سکے۔

اگر تو نومینا کی فوق تجربی تشریح کی جائے جس کے مطابق نومینا فہم محض کے مقولات پر مشتمل ہے تو یہ درست ہو سکتا ہے کہ اسے جانا نہیں جا سکتا، تاہم اگر اسے مشاہدے کا طریقۂ کار تصور کرتے ہوئے حسیاتی مواد پر عائد کیا جائے تو اس کا اظہار ممکن ہے۔ میں سب سے پہلے کانٹ کے فلسفے کی روشنی میں یہ اؤں گا کہ کانٹ نے ’’نومینا‘‘ کس کو کہا ہے اور اس کے کیا اوصاف ہیں۔ اس کے علاوہ یہ کہ کیا اس کا کوئی ق تجربی استعمال ہے کہ جس سے یہ کسی طرح کی سچائی کو جان سکے۔ میرا خیال ہے کہ اگر نومینا کے

اوصاف کو شناخت کرلیا جائے تو پھر یہ کہا جاسکتا ہے کہ نومینا کے اوصاف کو جاننا دراصل نومینا کو جاننا ہے۔

کانٹ نے Noumenon کو "intelligible existences" کہا ہے (تفصیل کے لیے دیکھیے، تنقید عقلِ محض، ص، 211) (یہاں پر یہ بھی ذہن نشین رہے کہ آغا نے تشریح کرتے ہوئے کانٹ کے Noumenon کو نیوٹن کے مادی ایٹم کے مماثل ٹھہرایا ہے، جس کی درستی کا ایک فیصد بھی امکان نہیں)۔

کانٹ نے چونکہ نومینا کو "intelligible existences" کہا ہے اس لیے میں اب نومینا کے لیے ''معقول'' کی اصطلاح استعمال کروں گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ ''معقول'' دراصل فہم محض سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ حسیاتی مشاہدے کا معروض نہیں ہے۔ اس کے باوجود علمی اور منطقی سطح پر ''یہ خالص مشاہدہ اپنا معروضی جواز تجربی مشاہدات سے حاصل کرتا ہے، جس کی یہ خود صورت ہے'' (ایضاً،ص،207)۔ اس کا حسیات کے ساتھ تعلق یہ ہے کہ یہ حسیات سے حاصل شدہ مواد کو تفکر کے ذریعے سے مقولات کے تابع لاتا ہے، مگر اس کے باوجود اس کا ایک وصف یہ ہے کہ یہ مقولات کو حسیات کے بغیر بھی استعمال میں لاسکتا ہے۔ قطع نظر اس سے کہ اس کا حسیات سے ماوراء استعمال بھی اسے ''اشیاء فی لذات'' تک رسائی حاصل نہیں کرا سکتا۔ ''اشیاء فی الذات'' اور ''معقول'' کے بارے میں فرق ملحوظِ خاطر رہنا چاہیے۔ اشیاء فی الذات ظاہری حقیقت کا جوہر ہیں، جبکہ معقول کا تعلق انسانی سبجیکٹ کی داخلیت کے ساتھ ہے، حسیات سے ماوراء ہے مگر بامعنی حسیات کے وسیلے سے بنتا ہے۔

کانٹ واضح طور پر لکھتا ہے کہ ''فہم تجربے سے پہلے یعنی جو کچھ خود سے پیدا کرتی ہے، تجربی استعمال ہی کی غرض سے کرتی ہے'' (ایضاً،ص،205)۔ کانٹ آگے چل کر مزید لکھتا ہے کہ ''یہ امر حتمی بنیادوں پر ثابت ہو جاتا ہے کہ فہم کے خالص تعقلات کو فوق تجربی سطح پر استعمال نہیں کیا جاسکتا بلکہ ان کا صرف تجربی استعمال ہی ہوتا ہے۔ فہم محض کے اصول اشیائے حقیقی سے نہیں بلکہ صرف امکانی تجربے کی شرائط یعنی حسیات کے معروض سے تعلق رکھتے ہیں'' (ایضاً،ص،209)۔ مزید یہ کہ ''فہم محض بدیہی سطح پر کچھ نہیں کرسکتی، سوائے اس کے کہ امکانی تجربے کی صورت کی پیش بینی کرے، اور وہ جو مظہر نہیں ہے وہ تجربے کا معروض نہیں ہوسکتا'' (ایذاً،ص،209)۔ لہٰذا اس سے یہ نکتہ واضح ہوا کہ علمی حوالے سے معقول کا کوئی فوق تجربی استعمال نہیں ہے۔ یہی وہ بنیادی منطقی نکتہ ہے جس کی بنیاد پر کانٹ نے متصوفانہ

فکر کا راستہ بند کر دیا تھا۔ اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ معقول براہ راست اشیائے حقیقی تک رسائی حاصل کر سکتا ہے تو وہ ایک منطقی التباس میں الجھ جاتا ہے جس کے بارے میں وہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ خارج سطح پر پیدا ہوتا ہے لیکن حقیقت میں اس التباس کا تعلق انسانی سبجیکٹ کی فوق تجربی جہت کے ساتھ ہے۔ ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ فہم محض کے تعقلات کا استعمال فوق تجربی نہیں ہوتا۔ حسیاتی ادراکات سے حاصل شدہ مواد جو کہ ایک خیال کے ذریعے دیا جاتا ہے، اسی پر فہم کے تعقلات کا اطلاق ہوتا ہے۔ التباس یہ ہے کہ فہم کے مقولات کا انحصار حس پر نہیں ہوتا۔ جب معقول کے بارے میں یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ اس کے تعقلات اور مقولات حس سے ماوراء ہیں تو پھر یہ کوشش کی جاتی ہے کہ ان کا کوئی ماورائی استعمال ڈھونڈ لیا جائے، اسے ماورائی بنیادوں پر بامعنی بنا لیا جائے، یعنی زمان و مکاں، جن کا تعلق حسیات کے ساتھ ہے، ان سے آگے ان کا کوئی استعمال تلاش کر لیا جائے۔ کانٹ کے فلسفے میں یہ ممکن نہیں ہے۔ کانٹ فہم کے مقولات کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ ”خیالات کی صورتوں کے علاوہ اور کچھ نہیں ہیں“ (ایضاً، ص 210)، جو اپنی توجیح کے لیے حسیاتی مواد کی محتاج ہیں۔ لیکن یہاں یہ التباس ابھرتا ہے کہ یہ صورتیں زمان و مکان سے ماوراء ہونے کی وجہ سے ”حقیقت“ تک رسائی حاصل کر سکتی ہیں۔ جب مشاہدہ دیا ہوا نہ ہو تو ان کی معنویت حسیاتی مشاہدے سے کم رہ جاتی ہے۔ لیکن اس معنویت کو حسیاتی مواد کی غیر موجودگی میں زیادہ تصور کرنا ہی کانٹ کے نزدیک وہ التباس ہے جو ”معقول“ کے اندر واقع ہوتا ہے۔ یہاں بھی کانٹ متصوفانہ فکر کے لیے راستہ بند کر دیتا ہے، جو زمان و مکاں سے ماوراء ہو کر ”حقیقتِ عظمیٰ“ تک رسائی حاصل کرنے کی خواہاں ہے۔ آغا کے پیش نظر یا تو صوفیا کے خیالات ہیں یا پھر ڈیکارٹ کا فلسفۂ سبجیکٹ ہے جو اپنی ذات کا تعین فوق تجربی سطح پر حاصل کرتا ہے۔ ڈیکارٹ کا سبجیکٹ اپنے جوہر سے شناخت قائم کرتا ہے۔ کانٹ کا معقول غیر معین ہے، جو صرف تجربے کے ذریعے متعین ہوتا ہے۔ کانٹ سیکشن 24 اور 25 میں زمان و مکان کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈیکارٹ کے فلسفۂ سبجیکٹ کو چیلنج کرتا ہے۔ اب کانٹ سے قبل کی پوزیشن کو قبول کرنا یا اس قبل کی پوزیشن پر قائم رہنے کا مطلب سترھویں صدی کے فلسفے سے آگے نہ بڑھنے کے مترادف ہے۔ بعد کے فلسفے گزشتہ فلسفوں کے نقائص ظاہر کر کے یا ان کا ابطال کرنے کے بعد ہی اپنی کوئی جگہ بنا پاتے ہیں، جنھیں سمجھنا آگے بڑھنے کے لیے ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی میں کانٹ اور ہیگل کے فلسفے ہی اہمیت کے حامل قرار دیے جا رہے ہیں، کیونکہ ان فلسفوں میں جہاں نئی جہات نظر

آئی ہیں وہاں گزشتہ فلسفوں کے حقیقی تضادات کا انکشاف بھی کیا گیا ہے۔ فلسفے میں منطقی اور سائنسی طریقہ کار اختیار کیا جاتا ہے، اسی طریقہ سے اس کا ابطال یا توسیع ممکن ہو سکتی ہے۔

اگر تصوف کی رو سے دیکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب 'مظہر' کا استرداد ہوتا ہے تو ''حقیقتِ عظمیٰ'' تک پہنچنے کا واحد وسیلہ سبجیکٹ کا باطنی شعور ہے، جو کسی بھی خارجی حوالے کے بغیر اپنی ذات میں مستغرق ہو کر 'حقیقت' تک رسائی حاصل کرتا ہے اور آغا کے نزدیک کانٹ کا 'نومینا' بھی اسی عمل کو قائم رکھنے کا تسلسل ہے۔ میں محتاط انداز میں یہ جائزہ لینا چاہتا ہوں کہ کیا کانٹ نے اس ''مخفی ابعاد'' کے لیے کوئی ایسا طریقہ کار وضع کر رکھا ہے جو شعورِ محض سے مظہر کو کلی طور پر منہدم کر کے باطنی سطح پر کوئی منزل طے کر سکے؟ اگر نہیں تو آغا کی اس ''امتزاجی'' تعبیر کو کس حد تک صحیح سمجھا جا سکتا ہے؟

کانٹ نے اپنی بے مثل تصنیف ''تنقید عقلِ محض'' میں بے شمار جگہوں پر 'مظہر' اور ''شے حقیقی'' کے تعلق کا جامع تجزیہ پیش کیا ہے۔ اب ہم زیادہ باریکی میں جا کر ان تمام عوامل کا تجزیہ ملاحظہ کریں گے۔ باطنیت کی بنیاد پر علم کا حصول خواہ ماورائی نوعیت کا ہو یا اس کا تعلق حسی تجربے کے ساتھ ہو دونوں صورتوں میں مظہر کا استرداد ممکن نہیں ہے۔ کانٹ مذکورہ کتاب کے تیسرے باب میں انتہائی باریکی کے ساتھ حسی ادراکات سے حاصل ہونے والے تجربی شعور اور شعورِ محض میں ان ادراکات سے متعلقہ نفی اور اثبات کے لمحات کی دریافت کرتا ہے۔ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ حسی ادراکات چونکہ 'مظہر' سے حاصل شدہ ہیں، اس لیے کانٹ کو ان کی مسلسل نفی مقصود ہے تاکہ باطنی شعور کی اس سطح کو چھو لیا جائے کہ اثبات کے لمحے کی تصدیق ہو جائے تو ایسا کرنے سے یقیناً کانٹ کے فلسفے میں متصوفانہ فکر کا راستہ کھل جاتا ہے، مگر کانٹ ایسا نہیں سمجھتا۔ سب سے پہلا قضیہ تو یہ ہے کہ حسی ادراک، گو کہ خارجی نوعیت کا ہوتا ہے، اس کے باوجود سبجیکٹ کو شدید انداز میں متاثر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک لمحہ پر ایسی سطح پر پہنچ جاتا ہے کہ وہاں حسی ادراک اور سبجیکٹ کا فرق ختم ہونے لگتا ہے، اس اعتبار سے نہیں کہ حسی مواد کو کلی طور پر منہدم کر دیا گیا ہے بلکہ اس سطح پر کہ حسی مواد اور شعور ایک ہی سطح پر پہنچ چکے ہوتے ہیں۔ تمام تر بدیہی علم کے باوجود 'مظہر' میں تیقن کا وہ درجہ موجود ہے جسے محض بدیہی بنیادوں پر کبھی جانا نہیں جا سکتا۔ ''یہی وہ افتراق ہے جو خالص اور تجربی علم میں حتمی فرق قائم رکھتا ہے'' (ص، 159)۔ اب نکتہ یہ ہے کہ 'اثبات' ایک طرح کی 'شے' ہے جبکہ 'نفی' 'لاشے' ہے۔ مظہر ان دونوں لمحوں سے گزرتا ہے۔ جب مظہر کا اثبات ہوتا ہے تو باطنی سطح پر نفی کا

عمل جاری رہتا ہے۔ باطنی نفی کا مطلب مظہر کا اثبات ہے نہ کہ مظہر کی نفی۔ جب مظہر باطنیت کی نفی کرتا ہے تو اثبات کا لمحہ اسے ہر طرح کی متصوفانہ فکر سے باہر لے جاتا ہے، کیونکہ اس مظہر کا اثبات ہوا جو متصوفانہ فکر میں 'سراب' ہے۔ ''ہر حس میں انفعالی حس کی ایک لازمی اور متعین سطح ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں کسی ایسے حسی ادراک یا تجربے کا امکان نہیں رہتا جس میں بالواسطہ یا بلاواسطہ مظہر کے اثبات کے معدوم ہونے کو ثابت کیا جاسکے۔'' اس سطح کی حسی انفعالیت کہ اس میں مظہر بطور اثباتی لمحے سما سکے متصوفانہ فکر کی مکمل نفی ہے۔ اب ہم دوسرا نکتے کی جانب چلتے ہیں جسے آغا نے ''معقول'' سے تعبیر کیا ہے۔ ویسے تو معقول کا تمام فلسفہ اسی ایک خیال سے چیلنج ہو جاتا ہے، مگر اس کے باوجود ہم دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کیا کوئی ایسا راستہ ہے کہ جس سے یہ ثابت کیا جاسکے کہ معقول خود میں پیوست کسی ایسے معنی کو بروئے کار لا سکے جس میں مظہر کی شمولیت نہ ہو۔

قطع نظر اس سے کہ کانٹ کا ''معقول' علمیاتی سطح پر بیکار اور عملی یا اخلاقی حوالوں سے کار آمد رہتا ہے۔ کانٹ کے فلسفے کے مطابق ''معقول'' سے کوئی بھی راستہ ماورائیت کی جانب نہیں جاتا۔ حسی تجربے کے بغیر 'نومینا' کے پاس اور کوئی مشاہدہ نہیں ہے۔ کانٹ کے الفاظ میں ''ماورائیت ناممکن ہے کیونکہ یہ متضاد ہے۔۔۔۔ چائنہ، تبت اور ہندوستان میں متصوفانہ انجذاب کا فلسفہ اس دھوکے کا شکار ہے کہ آخر کار خدا کے سر کے اندر تحلیل ہو جائے گی'' (فلسفیانہ الہیات پر لیکچرز، ص، 86)۔

□ž□¦□½□□□□ اس طرح کانٹ نے متصوفانہ فکر جسے مشرق میں واحد فکری قد کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، مسترد کر دیا۔ 'نومینا' کے پاس صرف یہ راستہ ہے کہ یہ عمل میں باقی رہے۔ 'نومینا' کا عملی اظہار 'نومینا' کو متصوفانہ فکر سے متضاد قرار دینے کے لیے تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ آغا کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ آغا فلسفیانہ مقولات کا ایک دوسرے سے فرق اور ان کے مابین مماثلتوں کو دریافت کرنے کے عمل سے نہیں گزرتے۔ آغا کے لیے عمل کا سوال انتہائی غیر اہم ہے، جبکہ علمیات اور عمل کی پیکار مغربی فلسفے کی ایک ایسی خصوصیت ہے کہ کانٹ نے عقل کو علم کے سوال پر ناقص قرار دے کر صرف عمل کے لیے 'ایمان' کا راستہ کھلا رہنے دیا اور علم کے سوال کو 'عقل' کی تحدید کے مماثل قرار دے کر پسِ پشت ڈال دیا۔ تصوف کا تعلق استغراق کے ساتھ ہے، یعنی اگر 'معقول' حسی شمولیت یا فہمی مقولات کے اشتراک کے بغیر محض باطنیت پر اس اعتبار سے انحصار کرتا کہ وہ 'حقیقتِ عظمیٰ' کو پاسکتا ہے تو نہ صرف یہ کہ یہ کانٹین فلسفے کی موت

ہوتی بلکہ تجربیت، عقلیت اور جدلیات کی بھی موت ہوتی۔ مغربی فلسفے میں تصوف کو تو چیلنج درپیش رہا مگر فلسفہ مختلف شکلیں اختیار کرتا ہوا آگے بڑھتا رہا۔

آغا صرف یہی نہیں کہتے بلکہ آگے چل کر ایک اور دلچسپ اقتباس پیش کرتے ہیں۔ ”حضرت علی سے یہ قول منسوب ہے کہ تمام صفات حقیقتِ عظمیٰ کو بیان کرنے میں گنگ اور دم بہ خود ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی ایک معنی (چاہے ظاہر ہو یا مخفی)، حقیقتِ عظمیٰ کو بیان نہیں کرسکتا کیوں کہ لازوال اور محدود، پردہ در پردہ اور حجاب اندر ”ہستی“ پر کوئی ایک معنی منطبق نہیں ہو سکتا“ (ایضاً، ص80)۔ آغا نے جو قول پیش کیا ہے وہ براوراست متصوفانہ فکر سے متصادم ہے کیونکہ متصوفانہ فکر میں مسلسل نفی کے بعد اثبات کا لمحہ حقیقتِ عظمیٰ کا براوراست مشاہدہ کرنے سے عبارت ہے۔

ہم نے آغاز میں دیکھا کہ آغا نے ’پیٹرن‘ کی اصطلاح کے استعمال کے بعد اس اصطلاح کو اس طرح واضح نہیں کیا جس طرح اسے واضح کرنے کی ضرورت تھی۔ ڈی کنسٹرکشن کی آمد کے بعد ساختیات کی جو شکل بنی، آغا کے الفاظ میں اس کے بعد ”ساخت کے مربوط رخ کی جگہ اس کے لخت لخت رخ کو مل گئی، اس فرق کے ساتھ کہ ساخت کے اندر تو تاگے جڑ کر ایک پیٹرن بن جاتے ہیں، جبکہ اینٹی سٹرکچر کے اندر بننے بگڑنے کا عمل جاری رہتا ہے“ (امتزاجی تنقید۔۔۔ص، 103)۔ آغا نے ساخت اور اینٹی ساخت کے اس فلسفے کو نظر انداز کیا ہے، جس کے مطابق ’بننے‘ کا مطلب تشکیل سے ہوتا ہے، اور تشکیل خود ساخت سے عبارت ہے۔ اینٹی ساخت تشکیل کے برعکس اس کے ’بگڑنے‘ سے عبارت ہے۔ لہٰذا یہ کہنا کہ اینٹی ساخت کے اندر ہی دونوں عوامل شامل ہیں درست نہیں ہے۔ روشن خیالی فلسفوں میں تضاد کی تحلیل کے بعد ایک نئے تضاد کا سامنا ہوتا ہے۔ وہ نیا تضاد پہلی تشکیل کے راستے میں رکاوٹ کھڑی کرتا ہے۔ تاہم اس رکاوٹ کے دور ہونے کا مطلب ایک نئی تشکیل کے ساتھ ہے۔ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ”بننے اور بگڑنے“ کا عمل روشن خیالی فلسفوں میں موجود تھا۔ اگر ڈی کنسٹرکشن ”اینٹی ساخت“ کی حامل ہے تو ’بننے‘ کا عمل اس کا عمل نہیں ہے۔ ’بننے‘ سے پہلے خام مال اسی ”اینٹی ساخت“ کا حامل ہوتا ہے۔ فلسفیانہ ڈی کنسٹرکشن میں ’بننے‘ سے مراد با معنی بننے سے ہے۔ دریدا کے پیش نظر ’موجودگی‘ نہیں بامعنی موجودگی ہے۔ میں آگے چل کر اس نکتے کا تجزیہ پیش کروں گا کہ دریدا ’موجودگی‘ کے کس تصور کا حامی ہے اور کس تصورِ موجودگی کے خلاف ہے۔ اس اقتباس کے ساتھ آغا کا یہ کہنا مزید حیرانگی کا باعث

ہے کہ ”بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مرکزے کی جگہ پیٹرن نے لے لی“ (امتزاجی تنقید، ص، 70)۔ دونوں اقتباسات میں ’پیٹرن‘ کا وہ فرق واضح نہیں ہے جو دونوں افتراقات کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ آغا نے ساختیات میں سے مرکز کے تصور کو ختم کرنا چاہا ہے، مگر اس کے باوجود ساخت کے فلسفے کو فعال تصور کیا ہے؟ اس کا تجزیہ دریدا کے ایک اہم مضمون کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ اس مضمون میں دریدا یہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ مرکزیت کے فلسفے کے خلاف نہیں ہے، مگر اس کا اہم ترین مضمون "Differance" مرکزیت اور موجودگی کے فلسفے کے اندر رہتے ہوئے اس سے باہر نکل جانے کی کوشش ہے، جو میرے خیال میں ممکن نہیں ہے۔ یہ مضمون شاید آغا کی نظر سے نہیں گزرا۔ پہلے ”ساخت، سائن اور کھیل۔۔“ میں دریدا کے یہ الفاظ ملاحظہ کریں:

> I did not say there was no centre, that we could get along without centre. I believe that the centre is a function, not a being - a reality but a function. And this function is absolutely indispensable. I don't destroy the subject, I situate it. (Writing and Difference, P, 271).

دریدا کے اقتباس کو آغا کے اس اقتباس کی روشنی میں دیکھیں کہ ”دریدا نے حقیقت کو ایسی گنجلک قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم“ (امتزاجی تنقید، ۷۶)۔ مزید لکھتے ہیں کہ ”ڈی کنسٹرکشن نے ادب کو اور ادب کے حوالے سے ساری ”موجودگی“ کو مرکز سے منقطع کر کے ہر قسم کے حوالے (reference) سے بھی منقطع کر دیا“ (ایضاً، ص، 77)۔ آغا نے ’مرکز‘ اور ’موجودگی‘ کے مابین ایک تفریق قائم کر رکھی ہے، حالانکہ مبنی بر موجودگی تعقلات میں مرکزیت شعوری مرکزیت کو حاصل ہوتی ہے۔ آغا کی تفہیم بالکل غلط ہے۔ آغا کے نزدیک ’موجودگی‘ اور ’مرکز‘ دو الگ الگ عوامل ہیں۔ آغا کے خیال میں ’موجودگی‘ کا مطلب ”حقیقتِ عظمیٰ“ کی ’موجودگی‘ سے ہے، جیسا کہ لکھتے ہیں کہ فلسفہ وجودیت کے مبلغوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”وہ موجودگی کو اس کی ننگی حالت میں دیکھنے لگے تھے“ (امتزاجی تنقید، ص، 78)۔ لہٰذا آغا کے لیے موجودگی تعقلات وضع کرنے والے سبجیکٹ کی بجائے ”حقیقتِ عظمیٰ“ کی موجودگی ہے۔ اس طرح آغا نے دریدا کے فلسفے کے بنیادی خیال کو چھوا تک بھی نہیں

ہے۔ میں جب 'میں' کہتا ہوں یا 'یہ' کہتا ہوں یا 'اب' کہتا ہوں تو مَیں خود کے 'موجود' ہونے کا یقین دلاتا ہوں۔ جب یہ کہنے والا یا اب کہنے والا یا میں کہنے والا اپنی ہی وضاحت کرتا ہوا، مثالی وحدت بھی قائم نہیں کر پاتا کہ معنی کا تعین کر سکے تو اسے 'موجود' نہیں کہا جا سکتا۔ جبکہ گزشتہ ادوار میں 'مَیں' کہنے والا خود کو موجود متصور کرا کر ہر دوسری چیز کو خود تک مختف کر لیتا ہے۔ آغا پر یہ لازم تھا کہ وہ واضح کرتے کہ ان کی تشریح یا تجزیہ علم الوجود سے عبارت ہے، یا پھر وہ الٰہیاتی جہت کے تحت فلسفہ موجودگی کی وضاحت کر رہے ہیں۔ دریدا نے ان تینوں کے مابین افتراق قائم کرتے ہوئے انھیں "Onto-theo-logy" کہہ کر پکارا ہے۔ دریدا کے پیش نظر کونسی 'موجودگی' تھی اس کا باریک تجزیہ میں آگے چل کر پیش کروں گا۔

اس کے علاوہ آغا کا یہ اقتباس دریدا کے اقتباس سے براہِ راست متصادم ہے۔ توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ دریدا نے 'تھا' کا لفظ استعمال کیا ہے، یعنی مغربی فلسفے میں 'مرکز' موجود تھا۔ سوال تو یہ ہے کہ جو مرکز موجود ہے اس کو مرکز کے اندر رہتے ہوئے لامرکز کیسے کیا جائے، اور اس کے بعد جو مرکز یا موجودگی باقی رہ جائے اس کی نوعیت کیا ہوگی۔ اس کے لیے مرکزیت کے اندر رہتے ہوئے مرکزیت اور لامرکزیت کے تعلق کا تجزیہ کیا جائے۔ دریدا کے فلسفے میں مرکز کا استرداد اس مفہوم میں نہیں کہ اس کا 'انہدام' ہو جاتا ہے، جیسا کہ آغا ان الفاظ میں تسلیم کرتے ہیں کہ ''یا یہ کہ ہر طرح کا حوالہ ہی ختم ہو جاتا ہے۔ دریدا اگنت بار مغربی مابعد الطبیعات سے رجوع کرتا ہے۔ مغربی مابعد الطبیعات ہی دریدا کا حوالہ جاتی نکتہ ہے۔ دریدا جس تحریر کا تجزیہ پیش کرتا ہے وہ ''مغربی مابعد الطبیعات کی زبان'' ہے۔ اس کے علاوہ اور کوئی زبان نہیں جس سے رجوع کیا جا سکے۔ مرکز سے باہر آ کر مرکز کو دیکھنا یا مرکز پر حملہ کرنا ممکن نہیں کیونکہ اس سے اندر اور باہر کی تفریق جنم لے لیتی ہے، جس کا تعلق، ڈی کنسٹرکشن کے مفہوم میں، لوگوس کے فلسفے کے ساتھ ہے، جو ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے۔ آغا کے اٹھائے گئے نکتے میں پیچیدگی یہ ہے کہ اس میں ''موجودگی کی مابعد الطبیعات'' اور مرکزیت کے فلسفے کے درمیان تعلق کا تجزیہ مغربی فلسفیانہ روایت کے تحت اٹھائے گئے قضایا کی تفہیم کے بغیر پیش کیا گیا ہے۔ جب مرکز کی جگہ 'نمونہ' لے لیتا ہے، جس کی نوعیت معنوی موجودگی کی بجائے ایک طرح کا 'فنکشن' بن جاتی ہے تو موجودگی کے سوال کو اس وقت چیلنج درپیش رہتا ہے، جب اس کا تجزیہ ڈی کنسٹرکشن کے تحت کیا جائے۔ لیکن تجزیے کے دوران لوگوس کے فلسفے (جس کے ساتھ ڈی کنسٹرکشن کا گہرا تعلق ہے) میں سے موجودگی کا خاتمہ پھر بھی نہیں ہوتا، بلکہ موجودگی میں غیر موجودگی کو

دکھایا جاتا ہے۔ موجودگی کا خاتمہ حقیقت میں غیر موجودگی کا خاتمہ ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اس عمل کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ موجودگی اور غیر موجودگی دونوں ناگزیر ہیں۔ جہاں تک 'پیٹرن' کا تعلق ہے تو اس کی نوعیت کو مزید واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ بہر حال آغا کی وضاحت سے یہ عیاں نہیں ہوتا کہ 'پیٹرن' کی نوعیت کی ہے؟ کیا اس میں معنی قائم ہوتا ہے؟ اگر معنی قائم ہوتا ہے تو پیٹرن سے ان کی کیا مراد ہے؟ مرکز کے برعکس جس 'پیٹرن' کا ذکر آغا کرتے ہیں کیا وہ ارتباطی تحدید کے نتیجے میں قائم ہوئی لامتناہیت سے ماورا کوئی شے ہے؟ یا پھر لامتناہیت کا مفہوم قبل از ارتباط منفی تجرید ہے؟ معنی کا قائم ہونا مرکزیت اور موجودگی کو تسلیم کرنا ہے۔ 'پیٹرن' بطور فنکشن قائم رہ سکتا ہے، لیکن اس فنکشن کے اندر تحدید (Finitude) یا عدم تحدید کا سوال ہی 'پیٹرن' کی نوعیت کو واضح کر سکتا ہے۔

دریدا عدم موجودگی کی جانب مائل ہو چکا تھا، لیکن اس کے باوجود تعقلاتی فلسفوں اور موجودگی پر انحصار کرنا اس کی مجبوری تھی۔ مَیں یہاں "فلسفے کی حدود" میں سے دریدا کے ایک انتہائی پیچیدہ اقتباس کا ترجمہ پیش کرتا ہوں:

> "سچ کا بطور موجودگی ظاہر نہ ہونا، موجودگی کے موجود مآخذ کی دست برداری، ہر طرح کے سچ کے اظہار کی شرط ہے۔ غیر سچ سچ ہے۔ غیر موجودگی موجودگی ہے۔ Differance جو ہر طرح کی مآخذی موجودگی کا ظاہر نہ ہونا ہے، وہ فوری سچ کے امکان اور عدم امکان کی شرط ہے۔۔۔ فوری کا مطلب یہ کہ موجود وجود سچ کے اندر، شناخت کی موجودگی میں اور موجودگی کی شناخت میں، جونہی ظاہر ہوتا ہے، یا خود کو پیش کرتا ہے، دگنا ہو جاتا ہے" (ص، 11)۔

لہٰذا یہ ذہن میں رہے کہ یہاں بھی استرداد کا عمل نہیں بلکہ 'موجودگی' اور 'غیر موجودگی' کی قبولیت کا عمل ہے۔ 'عدم موجودگی' معنی کی 'عدم موجودگی' یا اس کے التوا سے عبارت ہے۔ جب تک معنی نہ دکھایا جائے، اس وقت تک التوا کیسے دکھایا جا سکتا ہے؟ 'معنی' کا تعلق سبجیکٹ کے ساتھ ہے۔ فلسفے کی دنیا میں سبجیکٹ کا کام تعقلات کی تشکیل کرنا ہے جبکہ سیوسیئر کی ساختیات میں سبجیکٹ منہدم نہیں ہوتا، اس میں معنی تعقلات کی طرح بولنے والے کی ذہنی امیج سے جڑا ہوا ہے۔ یہی وہ بنیاد ہے جو ساختیات اور گزشتہ فلسفوں میں یکساں ہے، جس کی وجہ سے دریدا سیوسیئر کو مغربی مابعد الطبیعات کا نمائندہ سمجھتا ہے۔ جب

سبجیکٹ کو لامرکز کر دیا جائے، تو مرکزیت کا تصور موضوعی یا معنوی مرکزیت کے برعکس لامرکزیت کے فلسفے کے تحت ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ جہاں سبجیکٹ کو بدیہی بنیادوں پر فرض کر لیا جاتا ہے، اس کا فرض کیا جانا نہ صرف موجودگی کے مماثل ہے، بلکہ ہر قسم کے معنی کا منبع تصور کیا جاتا ہے۔ آغا کی تمام فکر کا تعلق فوق تجربیت یا ماورائیت کے ساتھ ہے، جس میں معنی کی نوعیت خارجی نہیں باطنی ہے، اسی پہلو پر دریدا یلغار کرتا ہے۔ باطنیت کے فلسفے یا متصوفانہ فکر میں انسانی سبجیکٹ کی جگہ نہیں بنائی جاتی بلکہ سبجیکٹ کی حیثیت ماورائی مدلول کی سی ہوتی ہے جو از خود ہر شے کے لیے جگہ بناتا ہے، جو خود کے لیے بغیر کسی طرح کے خارجی حوالے کے ''موجود'' ہوتا ہے اور خود ہر شے کی جگہ لے لیتا ہے۔ حتمی موجودگی استغراق کے لیے لازمی ہے تاکہ حقیقتِ عظمیٰ سے وصل کے لمحے کو ممکن بنایا جاسکے۔ منقسم سبجیکٹ کا خود میں متحد ہونا کم از کم Differance کے ابتدائی کردار کے بعد ماورائی مدلول یا مبنی بر موجودگی فکر کے لیے ممکن دکھائی نہیں دیتا۔ دریدا کے نزدیک "Differance" سے قبل کوئی سبجیکٹ ''موجود'' نہیں ہے۔ دریدا سے قبل سوسیئر یہ واضح کر چکا تھا کہ ''زبان بولنے والے سبجیکٹ کا فنکشن نہیں ہے۔'' اگر زبان ایک آزاد نظام ہے تو اس کی آزادی کا تقاضا ہے کہ سبجیکٹ اس کے اصولوں کی پیروی کرے۔ سبجیکٹ کی ثانوی حیثیت اسی وقت ممکن تھی جب زبان کے ایک بنیادی وصف یعنی افتراقات کو پہلے سے عمل آراء تصور کیا جائے۔ ان افتراقات کی نوعیت ایسی نہیں کہ جہاں یہ تضاد کے مماثل ہے جو آخر کار تحلیل ہو جاتا ہے۔ ان افتراقات کی حیثیت حتمی ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن افتراقات کو اس اعتبار سے حتمی نہیں گردانتی کہ ایک بار پھر ''موجودگی'' کا شائبہ پیدا ہو۔ لاتشکیلی فلسفہ یہ بتاتا ہے کہ یہ افتراقات "Differance" سے قبل نہیں ہیں۔ Differance کا افتراقات سے قبل ہونا ہی انسانی سبجیکٹ کی متصورہ ''موجودگی'' کو چیلنج کرتا ہے۔ Differance کا کام ہی یہ ہے کہ جہاں وہ سبجیکٹ سے منسلک معنی کو التوا میں رکھتا ہے، وہاں یہ سبجیکٹ کے انقسام کو یقینی بناتا ہے۔ ''سب سے پہلے شعوری اور بولنے والا سبجیکٹ افتراقات کے نظام اور Differance کی حرکت پر منحصر ہے، سبجیکٹ موجود نہیں ہے، نہ ہی یہ خود کے لیے Differance سے قبل موجود ہے، سبجیکٹ کی تشکیل اس وقت ہوتی ہے جب being خود میں منقسم ہو چکا ہو'' (پوزیشنز، ص، 29)۔ دریدا کے فلسفے میں "Differance" کا کام افتراق اور التوا کو قائم رکھنا ہے۔ اگر اس کو فرض نہیں کیا جاتا تو افتراق و التوا جیسے نام نہاد فلسفے کو قائم رکھنا مشکل ہے۔ دریدا کے نزدیک ''متن سے باہر

کچھ نہیں ہے۔'' اس متن کے اندر ہی موضوعی شعور کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ 'نشان' سے پہلے یا اس کے باہر 'جھلک' یا "Differance" کا عمل اس لیے فاعلانہ نہیں رہتا کہ موضوعی شعور اپنی جگہ بنا چکا ہوتا ہے۔ جب سوچ کے ذریعے شعور کی موجودگی یقینی ہو جاتی ہے تو ہر زاویے کی وضاحت اس موجودگی کے تناسب ہی سے ہو پاتی ہے۔ اس طرح 'شعور' ایک مراعات یافتہ مقام پر فائز رہتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس سے شعور اپنے ترکیبی فعل کو بروئے کار لا کر معنی کا امکان پیدا کرتا رہتا ہے۔ موضوعی شعور اسی وقت اپنی جگہ بناتا ہے جب وہ خود کو ''نقش'' یا "Differance" سے پہلے ''موجود'' سمجھے۔ اگر ایسا سمجھا جائے گا تو پھر یہ کیسے تسلیم کیا جائے کہ ''متن سے باہر کچھ نہیں ہے''؟ اگر متن کے اندر ہی سب کچھ ہے تو موضوعی شعور متن سے باہر کیسے رہ سکتا ہے؟ اگر شعور متن کے اندر ہے تو متن تو عبارت ہی افتراق والتوا کے نظام سے ہے، اس میں 'موجودگی' کا سوال کیسے پیدا ہو سکتا ہے؟ 'التوا' مسلسل غیر موجودگی ہے، افتراق حتمی امتیاز ہے، لیکن اس قسم کا نہیں کہ افتراق کو 'ہے' سے تعبیر کیا جا سکے۔ 'ہے' کا مطلب موجودگی ہے، لہٰذا دیکھا جائے تو افتراق بھی التوا میں ہے۔ انھی نکات پر دریدا زور دیتا ہے۔ ان دونوں کا امکان "Differance" پیدا کرتا ہے۔ آغا کے نزدیک دریدا کا Differance ''اصل حقیقت'' یا حقیقتِ عظمیٰ'' کے مماثل ہے، حالانکہ وہ اپنے فنکشن کے اعتبار سے مذہب، الٰہیات اور متصوفانہ نوعیت کے تصور ''اصل حقیقت'' سے بالکل مختلف ہے۔ مجموعی طور پر "Differance" موجودگی کے اس فلسفے کے خلاف ہے، جو ''اصل حقیقت'' کا تصور پیدا کرتا ہے۔ متصوفانہ فکر میں 'اثبات' کا لمحہ حتمی موجودگی کے اثبات سے عبارت ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ متصوفانہ فکر اس اثباتی لمحے کو ڈی کنسٹرکشن کے وار سے بچا سکے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے بعد اگلا چیلنج تصوف کے اس تصور کو درپیش ہے جسے عرصہ دراز سے رائج تصور کیا جاتا ہے۔ ویسے بھی کیا وجہ ہے کہ ہم فلسفوں میں نئی فکر کے در آنے سے ان کی توسیع کا ذکر کرتے ہیں، مگر متصوفانہ فکر کے اصولوں کو ہر عہد کے لیے مکمل سمجھتے ہیں؟ دریدا کو متصوفانہ فکر کے اثباتی لمحے سے پہلے دیکھنے کا مطلب متصوفانہ فکر کو ہر عہد کے لیے حتمی سمجھنے کے مترادف ہے۔ یعنی علم کی توسیع جو صدیاں پہلے ہو چکی تھی، اب اس میں توسیع کا کوئی امکان نہیں ہے۔ بہر حال میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں۔ دریدا کا Differance حقیقتِ عظمیٰ کے مماثل نہیں ہے، بلکہ حقیقتِ عظمیٰ پر یقین رکھنے والوں کے لیے خطرے کی گھنٹی ہے۔ آغا نے اسے کیوں 'حقیقتِ عظمیٰ' کے مماثل قرار دیا ہے۔ وہ کونسی مشترک اقدار یا

صفات ہیں جو صوفیا کے تصورِ حقیقتِ عظمیٰ میں پائی جاتی تھیں، جو آغا نے دریدا کے Differance میں دیکھی ہیں، اگر کہیں ان صفات کو بیان کر دیتے تو زیادہ باریکی سے تجزیہ پیش کیا جاسکتا تھا۔ اس کے باوجود میں یہاں Differance کے بارے میں دریدا کے خیالات کا ترجمہ پیش کرتا ہوں، جس سے یہ واضح ہو جائے گا کہ Differance کا فنکشن خود کو ہر ماٰخذ سے قبل کا ماٰخذ دکھا کر اپنے ماٰخذ کی شکل میں پیش کرتا نہیں ہے جسے ''موجود'' کہا جاسکے:

> ''Differance بطور موجودگی وجود یا وجودیت کے تعین پر سوال قائم کرتا ہے۔۔۔۔ Differance خواہ کتنا ہی شاندار، یکتا، اہم اور ماورائی وجود کیوں نہ ہو، یہ موجود نہیں ہے، یہ کسی پر تسلط قائم نہیں کرتا اور نہ ہی کہیں سے اپنی حکمرانی قائم کرتا ہے۔ اس کو بڑے لفظ سے بیان نہیں کیا جاسکتا، نہ ہی اس کی کہیں حکمرانی ہے، تاہم یہ ہر حکمران کو تہس نہس کرنا چاہتا ہے۔ ہمارے باطن میں ہر وہ شے جو ماضی یا مستقبل میں سلطنت کی موجودگی کی خواہش رکھتی ہے اسے اس سے خوفناک حد تک خطرہ درپیش ہے'' (فلسفے کی حدود، 22-23)۔

یہاں یہ تو واضح ہو گیا کہ دریدا کے Differance کا فنکشن کیا ہے۔ دریدا صرف اسی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ Differance کی وضاحت کے لیے اور آگے بڑھتا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ Differance کو ماورائی عہدے پر فائز کیے جانے کے امکانات 'موجود' ہیں۔ اس لیے اس کی کوشش رہی ہے کہ وہ وجودی والٰہیاتی فلسفے کے تحت متشکل ہوئے ''اصل حقیقت'' کے تصور سے Differance کو ممتاز کرے۔ دریدا لکھتا ہے کہ یہ کسی ''موجود کو دیا ہی نہیں جاسکتا۔ خود کو پیچھے رکھ کر اور ظاہر نہ کرکے، یہ اس مخصوص نکتے اور اس متعین انداز میں سچ کے نسق سے ماورا چلا جاتا ہے، تاہم اس کے باوجود یہ اس انداز میں مخفی نہیں ہے کہ جیسے یہ کوئی چیز ہو، یا ایک پُراسرار ہستی (mysterious being) (تقریر اور مظہر، ص، 134)۔ Differance کا ''نہ ہی کوئی وجود (existence) ہے تا جوہر، یہ being کے کسی مقولے، موجود یا غیر موجود

سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ جسے Differance کہا جاتا ہے، یہ منفی الٰہیات کے منفی مفہوم میں بھی الٰہیاتی نہیں ہے (ایضاً، ص، 134)۔ یہ ذہن نشین رہنا چاہیے کہ دریدا جب یہ کہتا ہے کہ Differance کو جانا نہیں جا سکتا تو اس کے پیشِ نظر نہ صرف مغربی فلسفے کی وہ شعوری قوت ہے جو خود پر انحصار کر کے معنی کو یقینی بناتی ہے، بلکہ وہ تمام متصوفانہ فکر بھی ہے جو پُراسرار فکر کو فلسفہ موجودگی کی بناء پر ممکن بناتی ہے۔ خارجی حوالوں سے منقطع ماورائی شعور کا وہ فلسفہ جس کی آخری شکل ہسرل نے پیش کی تھی۔ اس پر دریدا کی تنقید کا مقصد ہی یہ تھا کہ کسی ایسی موجودگی کا تصور قائم نہ ہو سکے جو 'موجود' میں معنی کو حاصل کرنے کا تیقن حاصل کر لے۔ اور اس ماورائی شعور کی حقانیت کو تجربی عمل میں بغیر کسی طرح کے تضاد کے قابلِ عمل سمجھے۔ ہسرل کے فلسفے میں وہ تمام عوامل پائے جاتے ہیں جو پارمینائیڈز سے لے کر فلاطینوس اور اس کے بعد برگساں کی متصوفانہ فکر میں شامل رہے ہیں۔ دریدا مثالیت کے اس فلسفے کو قبول نہیں کرتا، کیونکہ یہی وہ متصوفانہ فکر ہے جس کے تحت ''موجودگی'' کے خیال سے نجات نہیں پائی جا سکی۔ موجودگی کا یہ تصور ماورائی ہے۔ یعنی ماورائی شعور کا عمل انجذاب کو ممکن بناتا ہے۔ لہٰذا یہاں پر ماورائی شعور کو 'موجود' تصور کر لیا جاتا ہے۔ اور کوشش یہ کی جاتی ہے کہ اس سے ہر خارجی حوالہ منقطع کر دیا جائے۔ جیسا کہ فلاطینوس لکھتا ہے کہ ''ہماری ذات کے اندر کوئی ایسی حقیقت پنہاں ہونی چاہیے جو اس ماوراالماوراء سے رشتہ رکھتی ہو'' فلاطینوس مزید لکھتا ہے کہ ''ہر کثرت وحدت پر دلیل ہے: ایسی وحدت جو خود مرکوز ہو، جو خود اس بات پر قادر ہو کہ خود کو ابدی اتحاد دے سکے'' (مراقبۂ ذات، ص، 170)۔ ''ہستی وجود کی وحدت ہے'' (ایضاً، ص، 178)۔ متصوفانہ فکر کا یہ پہلو لوگوس کی روایت کے تحت خود کلامی سے عبارت ہے۔ دریدا اس مسئلے پر یوں رقمطراز ہے کہ تحریر کے دائرے سے باہر کوئی ماورائی سچ اس فیلڈ کی کلیت پر حکم نہیں لگا سکتا'' (ایضاً،

ص، 135)۔ اپنی ذات میں سچ کو تصور کر لینا اور اس کے بعد اس کی کھوج میں لگ جانا ڈی کنسٹرکشن سے آگے کا مرحلہ نہیں، بلکہ اس سے قبل کی سوچ کا عکاس ہے۔ میں نے اسی لیے یہ نکتہ اٹھایا تھا کہ اگر آغا نے دریدا کی 'تقریر اور مظہر'' کا مطالعہ کیا ہوتا تو کم از کم اس علمی مسئلے پر اس حد تک غلط فہمی کا شکار نہ ہوتے۔ اختلاف سے پہلے کسی بھی فلسفی کے فلسفے کو سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔ دریدا کی ہسرل کے ماورائی شعور پر کی گئی تنقید دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے اس پہلو کو سمجھنے کے لیے بہت ضروری ہے، جو موجودگی کے فلسفے کو چیلنج کرتا ہے۔ یہ جاننا بہت ضروری ہے کہ دریدا کونسا طریقہ کار استعمال کرتا ہے۔ دریدا ''تقریر اور مظہر'' میں ہسرل پر ہیگلیائی فلسفے کی روشنی میں حملہ کرتا ہے۔ دریدا کا اولین مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ 'موجودگی' غیر موجودگی کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس قضیے کو ثابت کرنے کے لیے اس نے ہر اس عنصر کو بنیاد بنا کر تجزیہ پیش کیا ہے جس کی وجہ سے ہسرل کے لیے یہ کہنا ممکن ہو گیا کہ ماورائی شعور صرف خود پر منحصر ہوتا ہے۔ اسے خارجی حوالے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ آغا نے دریدا اور ہسرل کے فلسفوں کا تقابلی جائزہ کہیں بھی پیش نہیں کیا، نہ ہی کہیں ایسے منطقی دلائل استعمال کیے ہیں جن سے یہ واضح ہو کہ آغا 'موجودگی' کو بحال کرنے کی سعی کر رہے ہیں۔ آغا کی موجودگی کے فلسفے کے ساتھ ہمدردی میرے لیے قابلِ احترام ہے۔ تاہم میں اس 'موجود' کا قائل نہیں ہوں جو معنی کا منبع ہونے کا دعویٰ کرے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ دریدا کے پیشِ نظر خیال پرستی کی تنقید ہے۔ خود کو تصور کرنے والا 'موجود' محض ایک ایسے چکر میں الجھا ہوا ہے جہاں سے وہ لامتناہی طور پر خود کو دہراتا رہتا ہے۔ لیکن دہرائے جانے کا یہ عمل اس وحدت کی بدولت نہیں جسے 'موجود' تصور کر لیتا ہے، بلکہ اس 'موجود' کا اس کی 'موجودگی' سے وہ تعلق ہے، جو اسے دولخت کیے رکھتی ہے۔ ڈی کنسٹرکشن یہ بتاتی ہے کہ جب افتراق کا انحصار موجودگی پر ہو، تو اس کی تخفیف لازمی ہے۔

افتراق پہلے ہے، لہٰذا موجودگی کی تشکیل اس افتراق کی تخفیف سے ممکن نہیں۔ جو موجود ہے اس کی تشکیل اس موجود کے اپنے بارے کسی تصور سے نہیں ہوتی، بلکہ اس ”عدم شناخت“ سے ہوتی ہے جو اس کے شعور سے باہر ہے۔ اگر ”عدم شناخت“ اس کے شعور سے باہر ہے، جو اس کے حصار میں ہوتی تو اس کی تخفیف موجود کو موجود متصور کراتی۔ اگر عدم شناخت اس کے حصار میں نہیں بلکہ وہ موجودگی کی شرط ہے۔ اس کی اولیت ہی یہ واضح کرے گی کہ موجود واقعی موجود ہے تو پہلے ہی سے موجود کو خود میں موجود کیسے سمجھ لیا جائے؟ اب سوال یہ ہے کہ یہ عدم شناخت کیا چیز ہے؟ یہ عدم شناخت جو موجود کو شناخت دیتی ہے، واضح رہے کہ یہ شناخت تعقلاتی نہیں ہے۔ اس کے لیے دریدا نے ’نقش‘ اور spacing کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ یہ نقش چونکہ موجود سے قبل ہے اس لیے اس کی تخفیف نہیں ہوتی۔ یہ موجود کی موجودگی کا تعین کرتا ہے۔ نقش اور spacing میں ایسی کوئی خصوصیت نہیں ہوتی کہ جس کی وجہ سے موجود یہ کہہ سکے کہ وہ اس کے اندر کے عناصر کو پہلے سے جانتا ہے۔ جب یہ موجود سے پہلے ہے تو جاننے کے عمل کا آغاز اس کے بعد ہوگا۔ خود کو موجود متصور کرنے سے پہلے ہی اس کی لاتشکیل کا آغاز ہو جاتا ہے۔ لہٰذا تعقلات کی تشکیل جو موجودگی کا خاصہ ہے، موجودگی کو چیلنج درپیش آنے کے بعد ان تمام عوامل کا دائرہ کھل جاتا ہے، جنھیں موجود نے تخفیف کیا تھا۔ Spacing کو اس لیے وقفے اور افتراق سے تعبیر کیا گیا ہے کہ اس کا شعور میں نہ آنا خارجیت کے لیے راستہ کھول دے۔ مکاں کا راستہ کھل جانے کا مطلب اس ”مطلق موضوعیت“ کا خاتمہ ہے، جو معنی پر حاکمیت کے احتقانہ نوعیت کے دعوے کرتی ہے۔ اس سے یہ مفہوم اخذ نہ کیا جائے کہ دریدا کے نزدیک زمان و مکاں دو مختلف اکائیاں ہیں۔ مکاں، زمان ہی کی حالت ہے، یہ اس زمان کا موجود ہے، جس کا ’دوسری‘ موجودگی کے ساتھ تعلق ہے، لیکن اسے اس ’دوسرے‘ (مکاں) سے اخذ نہیں کیا

جا سکتا۔ دریدا کے مفہوم میں اس تعلق میں 'اندر' یعنی زمان جو موجود لمحے یعنی 'اب' (now) تک ماضی یا مستقبل کی تخفیف نہیں کر سکتا۔ متصوفانہ اور مثالی فلسفوں میں یہ مشترک نکتہ ہے کہ زمان کا یہ تصور مثالیت کے اس پہلو کو ممکن بناتا ہے جس میں اس لمحے تک پہنچنا ضروری ہوتا ہے، جو موجود میں رہتے ہوئے لمحے کے اندر 'موجود' تک واپس پہنچ جائے یا متصوفانہ فکر کے مطابق اس سے ماوراء ہو جائے۔ مادی جدلیات کے علاوہ یہ تقریباً تمام مغربی فلسفے کی خصوصیت رہا ہے۔ ماورائیت میں بھی اس تخفیف کو ہی یقینی بناتا ہوتا ہے۔ ہیگل کا خاصہ یہ ہے کہ اس نے اس حرکت کو Nothing سے تعبیر کیا ہے، یعنی سبجیکٹ کے پاس پہلے سے معنی نہیں ہے۔ شعور کی پہلی حرکت Nothing سے عبارت ہے۔ ہسرل نے فوق تجربی موجودگی میں داخلی تکلم (interior monologue) کے ذریعے معنی کو تصور کر لیا۔ دریدا نے ہیگل سے یہ نکتہ مستعار لیا اور Nothing کی حرکت کے بعد خود تک پہنچنے والے عمل کو لامتناہی طور پر دہرائے جانے سے تعبیر کیا۔ جب معنی موجود میں نہیں ہے، جو سبجیکٹ پر انحصار کرتے ہوئے ''سبجیکٹ کے لیے'' ہو، تو سبجیکٹ کے پاس یہ اختیار بہر حال ضرور ہے کہ وہ خود کو دہراتا رہے۔ یعنی تکلم میں خود کو 'موجود' تصور کرے، ایسا موجود جو وہ خود ہے لیکن خود کے لیے نہیں ہے۔ تکلم کے بعد جونہی اس کا عمل مکاں سے ہوتا ہوا اس تک پہنچے، وہ معنی سے خالی ہو۔ دریدا ''تقریر اور مظہر'' میں کہتا ہے،

> Space is "in" time; it is time's pure leaving-itself; it is the outside-itself as the self-relation of time. The externality of space, externality as space, does not overtake time; rather it opens as pure "outside" "within" the movement of temporalisation. (P,86).

زمان کیا ہے؟ زمان حرکت ہے۔ اس میں کوئی ایسا لمحہ نہیں جسے اس حرکت سے الگ کر کے دیکھا جا سکے۔ موضوعی 'اب' اس حرکت کے تسلسل کو روکتا نہیں ہے۔ دریدا کے نزدیک کوئی بھی ادراک

ایک 'دورانیے' میں واقع ہوتا ہے۔ سبجیکٹ کو جو ادراک حاصل ہوتا ہے، اس میں موضوعی 'اب' تسلسل کو جاری رکھتا ہے۔ تسلسل مکاں میں ہے، لہٰذا زماں کا 'اب' مکاں سے الگ نہیں ہے۔ واضح رہے کہ دریدا ماورائی سبجیکٹ کی اس 'موجودگی' کو چیلنج کر رہا ہے جو اس 'موجودگی' میں معنی کو یقینی بناتی ہے۔ اس بحث میں اس شعور کو چیلنج کیا جا رہا ہے جو اس لمحے کو متعین نہیں کر سکا، جس میں وہ اس معنی کو حاصل کرے جسے وہ داخلی تکلم کے ذریعے ممکن سمجھتا ہے۔ دریدا کے فلسفے کے ان پہلوؤں کا تنقیدی جائزہ پیش کیے بغیر، ڈی کنسٹرکشن کے بارے میں معقول بات کرنے کا تصور تک نہیں کیا جا سکتا۔ میرے لیے یہ امر باعث حیرت ہے کہ آغا کسی ایک فلسفے کی رو سے ڈی کنسٹرکشن کو نہیں دیکھتے۔ یا کسی ایک فلسفے کی رو سے اس کا تجزیہ پیش نہیں کرتے۔ فلسفیانہ مباحث میں ان گنت خیالات کا ملغوبہ تیار کرنے سے بہتر یہ ہوتا ہے کہ پہلے ان دو فلسفوں کا تعین کر لیا جائے جن کا تقابلی جائزہ پیش کرنا ہے۔ پھر ان کے بارے میں تفصیل سے بحث کی جائے۔ آغا نے کہیں تو وحدت الوجود کو شامل کر لیا ہے اور کہیں کانٹ کے ''معقول'' کو جو واضح طور پر 'دوئی' پر دلالت ہے۔ کہیں ہیگل کے ''تھیسیس، اینٹی تھیسیس'' کو ایک فقرے میں نمٹا رہے ہیں، تو کہیں مادی جدلیات کا ایک ہی فقرے میں طبقات کے ساتھ تعلق جوڑ کر مارکس کو بھی فارغ کر رہے ہیں۔ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ آغا کے خیال میں دریدا ''تخلیق'' کے نکتے سے نابلد رہا ہے۔ اپنے دعوے کے حق میں دریدا کا کوئی اقتباس پیش نہیں کرتے۔ حالانکہ دریدا نے جمالیات کے مسئلے پر کانٹین فلسفہ جمالیات کی روشنی میں اپنی کتاب "The Truth in Painting" میں بڑی باریکی سے بحث کی ہے۔ اُردو میں بڑے فلسفیوں کو ایک یا دو فقروں میں فارغ کرنے کا رجحان بہت ہی مہلک ثابت ہوا ہے۔ اسی رجحان کی وجہ سے علمی مباحث میں منطقی سوچ نہیں پنپ سکی۔ اس کے برعکس صرف دعوے پیش کیے جاتے ہیں۔ مفروضے کو حقیقت تصور کر لیا جاتا ہے۔ مغرب میں مائیکل ریان مارکسزم اور ڈی کنسٹرکشن کے تعلق سے پوری کتاب ہی لکھ دی۔ جس میں اس نے انتہائی باریکی سے دونوں فلسفوں کا تعلق دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ڈی کنسٹرکشن اور ہیگل اور کانٹ کے تعلق سے بے شمار کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں، جن میں بڑی باریکی سے مماثلتیں اور امتیازات کی نشاندہی کرنے کی کوششیں ہوئی ہیں۔ ہمیں یہ توفیق کب ہوگی؟

ہماری اب تک کی بحث سے یہ نکتہ سامنے آ چکا ہے کہ دریدا کے نزدیک 'موجودگی' کیا مفہوم رکھتی ہے اور دریدا اسے کس طرح غیر موجود پر منحصر ثابت کر کے موجودگی کے اس فلسفے کی سچائی پر سوال

اٹھاتا ہے، جو موجودگی کے خود پر انحصار کرنے پر دلالت تھی۔ اس نکتے کو جاننا انتہائی اہم ہے کہ دریدا نے انسانی ''سبجیکٹ کے خود کے لیے'' مخفف ہوجانے والے عمل کو روکا ہے، یہی وجہ ہے کہ انسانی سبجیکٹ کو افتراق، نقش، اور spacing وغیرہ سے قبل نہیں بلکہ ان کے بعد دکھایا گیا ہے۔ آغا نے حیرت انگیز طور پر دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے اس اہم نکتے کو کلی طور پر نظر انداز کردیا ہے۔ آغا کے خیال میں دریدا شاید کہیں ابتدا ہی میں بھٹک رہا ہے جبکہ ''اصل مرحلہ تو اس سے آگے ہے جہاں گہراؤ کے بے چہرہ عالم سے تخلیق کی جست نمودار ہوتی ہے یعنی کُن فیکون کا اثبات ہوجاتا ہے'' (امتزاجی تنقید، ص، 78)۔ آغا کا یہ اقتباس مابعد الطبیعاتی فلسفوں کی نمائندگی کرتا ہے، جو دریدا کی تنقید کا شکار ہیں۔ یہ اقتباس ''موجودگی'' کی نمائندگی کرتا ہے۔ ابھی اسے ڈی کنسٹرکشن نے چھوا بھی نہیں ہے۔ دریدا نے جس مابعد الطبیعاتی فوقیتی ترتیب کی شکل واضح کرنے کا آغاز کیا تھا تاکہ اس پر حملہ کرسکے، آغا نے اس کا اظہار کر کے بیسویں صدی کے برعکس قدیم یونانی فلسفے کی نمائندگی کی ہے۔ آغا کا یہ اقتباس یہ ثابت کردیتا ہے کہ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کا ہر پہلو آغا کی گرفت سے باہر رہا۔ آغا نے اس تمام تناظر کو، بالخصوص ہسرل پر دریدا کی تنقید کو نظر انداز کردیا ہے، جس کا میں اوپر جائزہ لے چکا ہوں۔ جس کے بغیر دریدا کی فکر تک پہنچنا ممکن ہی نہیں ہے۔ آغا نے وہ بات تصور کرلی، جس کو بدیہی موجودگی کا ماورائی تصور جنم دیتا ہے، یہ تصور اس افتراق پر قائم ہے، جو تخفیف کو جاری رکھتی ہے۔ آغا کا اقتباس بغیر کسی طرح کے دلائل کے تخفیف کی جانب مائل ہی نہیں، تخفیف کر رہا ہے۔

آغا کے نزدیک حقیقی موجودگی ''حقیقتِ عظمیٰ'' کی 'موجودگی' ہے۔ کیا دریدا بھی ایسا سمجھتا ہے؟ قطعاً نہیں! دریدا کے نزدیک ''حقیقتِ عظمیٰ'' کی موجودگی کا سوال ہی اس وقت اٹھتا ہے، جب انسانی سبجیکٹ خود کو پہلے ہی سے موجود تصور کر کے اندر اور باہر کی تفریق کی بنا پر اثبات کی خواہش کرتا ہے۔ اثبات ایک متعین لمحہ ہے۔ دریدا کی گزشتہ فلسفوں پر تنقید ہی یہ ہے کہ اس اثبات کو روک لیا جائے۔ یعنی وہ 'اب' جو حال اور ماضی کی تخفیف کرتا ہے، اسے متعین نہیں غیر متعین تسلیم کرایا جائے۔ اگر یہ غیر متعین نہ ہوا تو خواہ نقش ہو، یا ضمیمہ، زمان ہو یا مکاں، ان کی تخفیف داخلی تصور موجودگی کی وجہ سے ہوجائے گی۔ اپنی اسی سوچ کے تسلسل میں آغا لکھتے ہیں کہ ''ڈی کنسٹرکشن نے جب سسٹم کی نفی کی تو گویا مرکز کی اس حیثیت کو بھی باطل قرار دیا جو خالق یا مصنف کی تھی۔ یوں ڈی کنسٹرکشن نے اپنے تئیں ادب کو

Metaphysics of Presence سے پوری نجات دلا دی" (ایضاً، ص76)۔ آغا نے "اپنے تئیں" کہ کر یہ واضح کردیا کہ دریدا نے تو 'نجات' دلا دی، مگر آغا اس کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس سے پہلے کہ میں آگے بڑھوں، ایک بار پھر یہ یاد دہانی کرادوں کہ 'موجودگی' سے دریدا کیا مراد لیتا ہے۔ اوپر میں جائزہ لے چکا ہوں کہ دریدا کے نزدیک وہ کونسی موجودگی ہے جو ناگزیر ہے۔ دریدا نے موجودگی کے اس فلسفے کو "تقریر اور مظہر" میں انتہائی گہرائی میں جا کر پیش کیا ہے۔ دریدا کے اس اقتباس کو توجہ سے سمجھنے کی ضرورت ہے تاکہ یہ واضح ہو جائے کہ دریدا موجودگی کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔ میں اسے جوں کا توں پیش کرتا ہوں:

> Presence has always been and will always, forever,
> be the form in which, we can say apodictically, the
> infinte diversity of contents is produced (P,6).

دریدا کا یہ نکتہ کانٹین "خیال" کا اثبات کر رہا ہے، جو خود کو پیداواری نقطۂ نظر سے دہراتا رہتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ دریدا کا فلسفہ 'موجودگی' کیا تھا اور دریدا نے اس سے کیا مفہوم اخذ کیا ہے؟ اس اقتباس کی روشنی میں آغا کی تفہیم غلط ثابت ہو جاتی ہے، کیونکہ آغا یہ اظہار کر چکے ہیں کہ دریدا نے "موجودگی کی مابعد الطبیعات" کو اپنے تئیں ختم کر دیا" ہے۔ جبکہ ہم دیکھ رہے ہیں کہ ایسا ہرگز نہیں ہوا۔ دریدا صرف اس موجودگی کو چیلنج کرتا ہے، جو داخلی اور خارجی کی تخفیف کرتی ہے، جو اس متعین لمحے کا امکان پیدا کرتی ہے جہاں اس کے نزدیک زمان کا بہاؤ رک گیا ہے اور معنی متعین ہو گیا ہے۔ دریدا کے فلسفہ موجودگی کے مطابق جب زبان علمیات اور منطق میں داخل ہوتی ہے اور جس موجودگی کا امکان باقی رہتا ہے، وہ صرف معنی متعین کرنے کی صلاحیت کھو بیٹھتی ہے۔ غیر متعین موجودگی "غیر معین اور خیالی ہیئت کی وحدت کو یقینی بناتی ہے" صرف "یہی موجود ہے یا پھر زندہ موجود کی موجودگی ہے" (ص 4، 6)۔ لہٰذا زندہ موجود" ideality کی قطعی ہیئت ہے۔" اس طرح دریدا معنی کو زندہ موجود اور لوگوں کے خیالی فلسفے سے الگ کر یا ہوا موجودگی کے فلسفے کا "اثبات" کرتا ہے۔

آغا کے ایک اور دلچسپ مابعد الطبیعاتی نکتے کی جانب بڑھتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ "دریدا کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ ساخت کی مربوط اور منظم صورت کے عقب میں لفظوں، صورتوں

اور رشتوں کو بکھراؤ کے عالم میں دیکھنے میں بھی کامیاب ہوا۔ صوفیا نے بھی اس مرحلے کو دیکھا تھا مگر پھر اسے فریب نظر گرد کر مسترد کر دیا" (ایضاً، ص، 103)۔ "عقب" کا خیال پیش کرنے کے بعد آغا یونان کے قدیم فلسفی افلاطون کے اعیان کا ذکر کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ آغا نے دریدا کی "تحریریات" یا "تقریر اور مظہر" اور یا پھر اس کی "تحریر اور افتراق" کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ ان کتابوں میں دریدا واضح طور پر اعیان کو جنم دینے والی مابعد الطبیعاتی بنیاد کو چیلنج کرتا ہے۔ دریدا سیوسیئر کی لسانیات اور ایڈمنڈ ہسرل کے فوق تجربی شعوری فلسفے میں سے وہ تمام مماثلتیں دکھاتا ہے جو ان دونوں کو مغربی "مابعد الطبیعات" کی اس روایت کے تحت لے آتی ہیں جن سے تقریر کی بدولت قائم ہوا فلسفہ موجودگی اپنی "آخری شکل" میں مثالیت کے اس دھارے کے تحت آ جاتا ہے جہاں سے موجودگی کے فلسفے کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔ دریدا کے مطابق "سیوسیئر تحریر کی روایتی تعریف کو مستعار لیتا ہے، جو پہلے ہی ارسطو اور افلاطون کے فلسفوں میں موجود تھی" (تحریریات، ص، 30)۔ دریدا ارسطو کا یہ اقتباس پیش کرتا ہے کہ "بولے گئے الفاظ ذہنی تجربے کی علامت ہیں اور لکھے ہوئے الفاظ بولنے گئے الفاظ کی علامت ہیں" (ایضاً، ص، 30)۔ اس کے بعد دریدا سیوسیئر کی جانب پلٹتا ہے۔ "زبان اور تحریر نشانیات کے دو مختلف نظام ہیں، پہلے کا کام دوسرے کی نمائندگی کرنا ہے" (ایضاً، ص، 30)۔ مغربی مابعد الطبیعات میں دوئی اور فوقیت کا یہ تصور کبھی اندر اور باہر کی تفریق اور کبھی تحریر اور تقریر کے افتراق سے چلا آ رہا ہے۔ دریدا کے الفاظ میں یہ "تخالف افلاطون سے شروع ہوتا ہے جس نے تحریر، تقریر being (خیال) کے بارے میں یہی بات کہی' (ایضاً، ص، 33)۔ یہی تخالف سیوسیئر کی لسانیات کی خصوصیت ہے۔ یہ افتراق و تخالف ہی دریدا کو وہ بنیاد فراہم کرتا ہے، جو تمام مغربی فلسفوں میں مشترک رہی ہے۔ اس تمام افتراق کا مقصد ایک کی بنیاد پر دوسرے کی تخفیف ہے۔ آغا نے جہاں تحریر اور تقریر کے مابین تعلق کی نوعیت کو مکمل طور پر نظر انداز کیا ہے تو وہاں افلاطونی فلسفے کا اعادہ کر کے خود کو چار سو برس قبل از مسیح لا کھڑا کیا ہے۔ آغا جب 'ظاہر' اور 'عقب' کا ذکر کرتے ہیں تو کیا اسی 'دوئی' کے فلسفے کا اعادہ نہیں کرتے جس کی وہ دریدا کو بنیاد بنا کر مخالفت کرنا چاہتے ہیں اور جو ان کے بقول صوفیا نے بھی مسترد کر دیا تھا؟ آغا کے نزدیک منظم صورتوں سے پرے بکھری ہوئی صورتوں کے بعد بھی صورتیں ہیں جو منظم و یکتا ہیں۔ منظم و یکتا کا مطلب یہ کہ ان میں وحدت موجود ہے۔ یہ وحدت 'مظہر' کے استرداد سے نہیں اس کی ترکیب و انجذاب سے ممکن ہوتی ہے۔ مظہر اور جوہر کو

الگ کر دینا دوئی کے فلسفے میں داخل ہونے کے مترادف ہے۔ مظہر اور جوہر کی یہ تفریق، تحریر، نقش اور مکانیت جیسے عوامل کی بناء پر قائم رہتی ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ یکتائی کا یہ عالم Differance کی حد سے باہر نہیں ہے۔ Differance کا اصل کام اس یکتائی کے عالم کو بکھیرنا ہے جو ہر طرح کے نظم و نسق کو قائم کرنے کی اتھارٹی ہے۔ یہ عالم کہیں بھی قائم ہو، اس کا قائم ہونا اس کا منتشر ہونا ہے۔ وحدت قائم کرنے کے اسی وسیلے کو ماورائی مدلول سے عبارت سمجھا جاتا ہے، جو حتمی موجودگی ہے۔ دریدا واضح کرتا ہے کہ تحریری افتراق کی حمیت، قبل از وحدت التوا تک محدود ہے۔ آغا کے اس کو مستقل مقام پر فائز رکھنے کی خواہش اصل میں صوفیا کو لوگوس کی روایت کے تحت لا کھڑا کرتی ہے۔ ان مشترک بنیادوں کی وجہ سے اس تمام پہلو کی ڈی کنسٹرکشن دریدا پر لازم آتی ہے۔ آغا کا تجزیہ لوگوس کے فلسفے تابع ہونے کی وجہ سے ڈی کنسٹرکشن سے بعد کی صورتحال کی کہیں عکاسی نہیں کرتا۔ ایسا لگتا ہے کہ ڈی کنسٹرکشن کے علاوہ کانٹ، ہیگل، ہسرل اور ہائیڈیگر وغیرہ آغا کے لیے کبھی موجود ہی نہیں رہے۔ صورتوں کا یہ عقب جو غیر منظم اور بکھرا ہوا ہے، اسے منظم کرنے کا امکان لوگوس کے فلسفے کے تحت تفکر یا استغراق کے ذریعے طے پاتا ہے۔ تفکر یا استغراق کی ہر شکل جو یکتائی کے عالم تک پہنچنے پر اصرار کرے، ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے۔ فلسفے یا الٰہیات میں منظم کرنے کا یہ عمل مغربی فلسفے میں قطعاً نیا نہیں ہے۔ صورتوں کے منظم ہونے کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں، اور مغربی فلسفیوں نے اپنی اپنی فلسفیانہ بصیرت کے تحت ان 'صورتوں' کو ان کے جوہر کے ساتھ مختلف سطحوں پر منظم کیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے مغربی فلسفے میں تصوف کے تمام پہلوؤں کو تفکری جدلیات میں ضم کر دیا گیا ہے۔ اب یہ کہنا ممکن نہیں رہا کہ کوئی ایسا زاویہ تھا جو فلسفے کی حد سے باہر رہا۔ بیسویں صدی میں فلسفے کے خاتمے کا دعویٰ حقیقت میں تفکر کی حدود متعین کرنے کا دعویٰ ہے۔ بیسویں صدی میں تفکری فلسفے کو چیلنج لسانیات کی بناء پر پیش کیا گیا، لہٰذا وہ مقولات جو 'تحریر' نے متشکل کیے وہ کسی نہ کسی طور فلسفیانہ تفکر اور متصوفانہ استغراق سے باہر رہے۔ جیسے کہ دریدا کا Differance۔ زبان سے یہ اس وقت ظاہر ہوا جب تحریر کی ثانوی حیثیت کو چیلنج کر دیا گیا۔ یہ وہ پس منظر ہے جس کو سمجھے بغیر دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے مغربی فلسفے سے تعلق کو سمجھا نہیں جا سکتا۔

سوچ خواہ سطحی ہو یا گہری دونوں صورتوں میں شناخت قائم کرنا اس کا خاصہ ہے۔ ایک عام انسان کی سوچ فلسفی کی سوچ جیسی گہری نہیں ہوتی، لیکن وہ بھی جو کچھ دیکھتا ہے اس سے کوئی نہ کوئی معنی و

مفہوم متشکل کرتا ہے۔ معنی و مفہوم کی تشکیل کے عمل کی مختلف سطحیں ہیں۔ صوفیا جن سطحوں کو دیکھ پائے ہیں ان کا انجذاب مغربی فلسفے نے اپنے منطقی تعقلات میں کرلیا ہے۔ دریدا نے مغرب کے مختلف فلسفیوں کے فلسفوں میں شناخت کے ان لمحوں کی مختلف سطحوں کو دیکھا ہے، اور مختلف طریقوں سے ان پر ڈی کنسٹرکشن کا اطلاق کیا ہے۔ اسی طرح صوفیا نے جو ''یکتائی'' کا منظر دیکھنے کا دعویٰ کیا تھا، واضح رہے کہ دریدا کا Differance اس یکتائی کے منظر سے اگلا مرحلہ ہے۔ یکتائی کا ہر منظر موجودگی کے اس فلسفے کے تابع ہے، جس کی ڈی کنسٹرکشن کے بعد التوا کا منظر نامہ ہے۔ دریدا کے مفہوم میں یہ کہنا چاہیے کہ صوفیا جس مرحلے پر پہنچے اس کی ڈی کنسٹرکشن ہوئی اور اس کے بعد کا مرحلہ، جہاں تک دریدا کی رسائی ہوئی، وہ صوفیا کی گرفت سے باہر رہا۔ فلسفیانہ مفہوم میں یہ کہ صوفیا نے حتمی موجودگی کی بناء پر جو کچھ دیکھا وہ التباس کے علاوہ اور کچھ نہیں تھا۔ گو کہ مجھے یہاں تصوف سے بحث نہیں کرنی، بلکہ آغا کی دریدا کے بارے میں تفہیم کو تنقیدی نظر سے دیکھنا ہے۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ جب دریدا سے یہ سوال کیا گیا تو اس کا جواب ملاحظہ کریں:

> at any rate, unfortunately or fortunately, as you like it, I am not mystical and there is nothing mystical in my work. In fact my work is a deconstruction of values which found mysticism...........

قطع نظر اس سے کہ دریدا موجودگی کے فلسفے کو ختم کرسکا ہے یا نہیں، دریدا موجودگی کے فلسفے اور ماورائی فلسفے کو سلطنت قائم کرنے سے عبارت سمجھتا ہے (موجودگیوں میں فرق ملحوظ خاطر رہے)۔ اس قسم کی سلطنت جو موضوعی سگنی فائڈ کو یقینی بنا کر معنی کا منبع و ماخذ بن جانا چاہتی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ یہ تمام قضایا آغا کی سمجھ سے باہر رہے، تاہم اس کے باوجود آغا نے چند اہم نکات کی شناخت کی ہے۔ جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ آغا یہ کہہ رہے ہیں کہ بیسویں صدی کے آغاز میں ہی 'مرکز' سے نجات مل چکی تھی، تاہم آغا نے یہ واضح نہیں کیا کہ 'پیٹرن' سے انکی کیا مراد ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ 'مرکز' کو تسلیم کرنے والے فلسفے کا کوئی 'پیٹرن' نہیں ہوتا۔ مرکز کی موجودگی میں معنی کا تسلسل یا متناہی میں لامتناہیت اپنے عمل

میں پیٹرن کی تشکیل کرتی ہے۔

آغا کے یہ الفاظ ملاحظہ کریں ”دریدا نے حقیقت کو ایسی گنجلک قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم، اور نہ ہی جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ تھا“ (ایضاً، ص، ۷۶)۔ آغا کے لکھے 'حقیقت' کے لفظ پر میرا نکتہ یہ ہے کہ اس لفظ کا تعلق مابعد الطبیعاتی موجودگی پر مبنی مرکزیت کے فلسفوں کے ساتھ ہے۔ اگر آغا کی ڈی کنسٹرکشن کی تفہیم کے مطابق 'مرکز' ایک 'مفروضہ' ہے تو یہاں پر 'حقیقت' کا استعمال بھی کسی مفروضے سے زیادہ نہیں ہے۔ جب ہیبر ماس نے دریدا پر اعتراض کیا کہ اس کے فلسفے میں یہودی تصوف جھلکتا ہے تو دریدا کا کہنا تھا کہ جرمن فلسفیوں کے اس کے بارے میں خیالات اس کی کتابوں کے مطالعے سے ماخوذ نہیں بلکہ ثانوی کتابوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔ آغا جب بھی کسی نکتے کو دریدا سے منسوب کرتے ہیں تو دریدا کا اقتباس پیش نہیں کرتے۔ انھوں نے اپنے دو مضامین ”ساخت شکنی“ اور ”سٹرکچر اور اینٹی سٹرکچر“ میں دریدا کے خیالات سے بحث کی ہے، لیکن کہیں بھی دریدا کا کوئی اقتباس پیش نہیں کیا۔ اس کی بجائے صفحہ ۷۹ پر ایک اُردو نظم کے ذریعے ڈی کنسٹرکشن کی وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم کے ذریعے دریدا کے فلسفے کی وضاحت اسی صورت ہو سکتی ہے جب پہلے دریدا کے فلسفے کو اس کی کتابوں کی روشنی میں سمجھا جائے۔

میں نے دریدا کے جو حوالے پیش کیے ہیں، ان میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ دریدا اس موجودگی یا مرکزیت کے فلسفے کا دشمن ہو چکا تھا، جو معنی کا منبع یا ماخذ ہونے کا دعویٰ کرتی تھی۔ تاہم اس کے باوجود اسی پر انحصار کرنا اس کی مجبوری تھی۔ 'مرکز' کو ڈی کنسٹرکٹ کرنے کے لیے مرکز پر انحصار کرنے کے علاوہ اور کوئی راستہ نہیں ہے۔ آغا آگے چل کر دریدا کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ”جب یہ مفکرین، گورکھ دھندے کو اَزلی و اَبدی قرار دے کر ان کا تجزیہ کرتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کی آواز گورکھ دھندے کے اندر سے آ رہی ہے یا باہر کے کسی Pivotal Point سے! میرا خیال ہے کہ آواز اندر سے آ رہی ہے“ (ایضاً، ص، ۱۰۵)۔ یہاں آغا نے درست طور پر دریدا کے فلسفے کے ایک ایسے اہم نکتے کی نشاندہی کی ہے جسے دریدا اپنی اہم کتابوں (تحریریات، پوزیشنز، تقریر اور مظہر، اور تحریر اور افتراق وغیرہ) میں کئی بار دہراتا ہے۔ تاہم اگلے ہی فقرے میں آغا نے یہ کہہ کر کہ صوفیا ”گنجلک سے باہر آ کر اسے دیکھنے لگے تھے“ (ایضاً، ص، 106)، صوفیا سے اندر اور باہر کی تفریق منسوب کر کے انھیں ایک ایسے مقام پر

لا کھڑا کیا ہے جہاں پر صوفیا کے لیے ڈی کنسٹرکشن کے وار سے بچنا ممکن نہیں رہتا۔ اندر اور باہر کی یہ تفریق صوفیا ہی کی نہیں بلکہ قدیم یونانی فلسفے سے لے کر بیسویں صدی تک کے مغربی فلسفے کی خصوصیت رہی ہے۔ دریدا اسی تفریق کو ''مابعد الطبیعاتی موجودگی'' کی پیداوار قرار دیتا ہے۔ اس تفریق کا تعلق ہی بنیادی طور پر 'لوگوس' کے فلسفے کے ساتھ ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ تفریق قائم کر لی جائے اور اس کے بعد اس پر ڈی کنسٹرکشن کا اطلاق نہ ہو۔ اگر لاتشکیلی فلسفے کے اطلاق کے بعد تفریق کا کوئی تصور ابھرتا ہے، تو اسے سامنے لانا ضروری ہے۔ متصوفانہ فکر میں اس طرح کی تفریق قائم کر کے آگے بڑھنے کا کوئی امکان نہیں ہے۔ تفریق قائم کرنے کے عمل کا مطلب بعد از دریدا فلسفے کی دنیا میں ایک نیا مرحلہ طے کرنے کی بجائے ماضی کے ایک ایسے عہد میں چلے جانے کے مترادف ہے جہاں کم از کم فلسفے کی دنیا میں کوئی بھی منزل طے نہیں ہوتی۔ اڈورنو اور دریدا نے اسی لیے کہا تھا کہ کانٹ اور ہیگل کی مخالفت کا مطلب ماقبل کانٹین اور ہیگلیائی فلسفوں میں دھنس جانے کے مترادف ہے۔ بیسویں صدی میں اڈورنو کے بعد دریدا نے اس امر کا اعادہ کیا کہ فلسفے کا راستہ بند نہیں ہوتا، بلکہ "Differance" کا ظہور عقل کے لیے ایک نیا چیلنج ہے، جس سے فلسفے کے زندہ رہنے کے امکان روشن ہو گیا ہے۔ متصوفانہ فکر کو اس انداز میں چیلنج کرنا منطقی سوچ کی قوت سے عبارت ہے۔ آغا کی متصوفانہ تفریق نہ صرف ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے بلکہ روشن خیالی فلسفوں سے قبل کی ایک ایسی دنیا میں داخل ہونے کی کوشش ہے جس کے تحت صرف یہ تسلیم کرنا باقی رہ جاتا ہے کہ مغربی فلسفہ صوفیا کے بعد سے اب تک آگے نہیں بڑھ سکا۔ ایسا تسلیم کرنا فلسفے کے ساتھ مذاق سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ آغا جب یہ ذکر کرتے ہیں تو بالکل اسی غلطی کا شکار ہوتے ہیں جس کا شکار انھیں ہونا چاہیے تھا۔ لکھتے ہیں کہ دریدا ایک ''گورکھ دھندے'' میں پھنس چکا ہے اور بقول آغا'' اس گورکھ دھندے سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں حالانکہ دو راستے بہر حال موجود ہیں۔۔۔ ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عقب میں موجود یکتائی کے اس عالم کو چھوا جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے (مگر دریدا اسے قبول نہیں کرتا) دوسرا یہ کہ گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے۔'' ایضاً، ص 103)۔ میرے لیے آغا کی تمام تفہیم اس لیے حیران کن ہے کہ اس تفہیم میں دلائل کے برعکس آغا کی مبنی بر ماورائیت خواہش کا زور ہے۔ آغا نے یہ تسلیم کیا ہے کہ دریدا 'عقب' یا 'ماورائیت' کو اس مفہوم میں قبول نہیں کرتا کہ جسے معنی کا مرکز کہا جا سکے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ آغا جب یہ کہتے ہیں کہ ''گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل

ہونے دیا جائے'' تو ایسا لگتا ہے کہ آغا نے دریدا کے فلسفے کا توجہ سے مطالعہ نہیں کیا۔ مغربی فلسفے میں ساخت کا تصور تو پہلے سے موجود رہا ہے۔ دریدا کا نکتہ یہ ہے کہ ساخت یا تعقلات کا سوال لوگوں کے فلسفے سے جڑا ہوا ہے، ساخت کو وجود میں آنے سے روکا نہیں جاسکتا۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ ساخت کا یہ تصور تقریر کی مرکزیت اور تحریر کی ثانوی حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے اندر اور باہر کی اس طرح تفریق قائم کرنے کے مترادف ہے کہ جس سے ماقبل متصورہ خالق یا مصنف خود کو ماورائی مدلول کی جگہ پر فائز کرتا ہوا معنی کا مآخذ بن جانا چاہتا ہے۔ تحریر کی اس انداز میں ثانوی حیثیت کہ جہاں 'ضمیمہ' یا 'نقش' محض ماورائی یا داخلی 'مدلول' کے متعین کردہ معنی میں اضافے کرتے دکھائی دیتے ہیں، اس دلیل کو دریدا تسلیم نہیں کرتا۔ دریدا کے نزدیک متناہی معنی کی یہ لامتناہیت تو پہلے ہی مغربی فلسفے کا خاصہ ہے۔ دریدا سمجھتا ہے کہ ایسا حقیقت میں 'موجود وجود' کو تصور کر کے اسی کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ دریدا کے فلسفے کو ''تقریر کی مرکزیت'' اور 'تحریر' کے فلسفے کے مابین امتیاز اور ان کے تاریخی تفاعل کی بنیاد پر ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ دریدا اپنی کتاب ''فلسفے کی حدود'' میں ''تقریر کی مرکزیت'' اور تحریر کے ثانوی کردار کی وضاحت روسو اور سیوسیئر کے افکار میں یکسانیت دکھاتا ہوا کچھ اس طرح کرتا ہے:

''سیوسیئر کے نزدیک زبان اور تحریر نشانات کے دو مختلف نظام ہیں: دوسرے کا واحد مقصد پہلے کی نمائندگی کرنا ہے'' (ص، 149)۔ اس کے بعد دریدا یہ کہتا ہوا روسو کے خیالات کا احاطہ کرتا ہے کہ ''روسو کے نزدیک زبان بولنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ تحریر صرف تقریر کے لیے ضمیمے کا کام کرتی ہے۔۔۔ تحریر صرف تقریر کی نمائندگی کرتی ہے'' (ایضاً، ص، 149)۔ دریدا "The Closure of Concepts" کے عنوان سے لکھے اس سیکشن میں مابعد الطبیعاتی موجودگی کے تحت قائم ہوئی ساخت کے فلسفے کو ایک ایسے بند فلسفے کے طور پر پیش کرتا ہے جس کی بنیاد صرف اور صرف ''تقریر کی مرکزیت'' پر ہی قائم ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ کہنا کہ دریدا ''گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دے'' جہاں ساخت کے فلسفے کو نظر انداز کرتا ہے تو وہاں ساخت کے تمام فلسفے کو بڑی صفائی کے ساتھ لاتشکیلی تنقید کے لیے پیش کر دینے کے مترادف ہے نہ کہ اس سے اگلے مرحلے پر لاتشکیلی تنقید کے دائرے سے بچ نکلنے کے مترادف ہے۔ مغربی مابعد الطبیعات کے تحت متشکل ہوئے فلسفوں کے بارے میں، جن میں ساخت کا تصور ہمیشہ سے موجود رہا ہے، دریدا کا اصرار یہ ہے کہ لاتشکیلی اصطلاح (Differance) کا تصور ان فلسفوں کے

تحت قائم ہوئی ساخت کے حصار میں نہیں آ سکتا۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا کہہ کر دریدا نے ساخت کے فلسفے کو مسترد کر دیا ہے۔ اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ آغا نے دریدا کے فلسفے کو اینٹی ساخت سے تعبیر کیا ہے، گو کہ اس میں 'بننے' کے خیال کا تجزیہ میں پیش کر چکا ہوں۔ اسی سوچ کے تحت اس غلطی کے مرتکب ٹھہرتے ہیں کہ دریدا کا فلسفہ ”سٹرکچر نہیں، اینٹی سٹرکچر ہے۔ اس بات کو تسلیم کر لیں تو پھر تخلیق کے وجود میں آنے کا کوئی امکان ہی باقی نہیں رہتا، نتیجہ یہ کہ تخلیق کاری کا عمل منسوخ ہو جاتا ہے“ اگر آغاز میں 'بننے' کے سوال کا جواب تلاش کر لیتے تو 'تخلیق' کا مسئلہ بھی خود ہی حل کر لیتے۔ پھر لکھتے ہیں کہ سوال یہ ہے کہ کیا دریدا کا موقف قابل قبول ہے؟ میرے نزدیک یہ قابل قبول نہیں۔ تخلیق کاری کا مقصد ہی ساخت آفرینی ہے نہ کہ ساخت شکنی“ (ایضاً، 106۔107)۔ میرا نکتہ پھر وہی ہے کہ آغا نے 'موجودگی، مرکز اور ساخت میں نفسیاتی عمل کے کردار پر توجہ دی ہوتی تو ”تخلیق کاری“ ان کے لیے مسئلہ نہ رہتی۔ آغا نے دریدا کے فلسفے کے اس پہلو تک پہنچنے کی کوشش ہی نہیں کی جس میں وہ موجدگی، مرکز اور ساخت کے فلسفے کو قبول کرتا ہے۔ یہاں پر دیکھیں کہ ”ڈی کنسٹرکشن کی حرکت باہر سے ساختوں کو عدم استحکام کا شکار کر ہی نہیں سکتی“ (تحریریات، ص، 24)۔ ساختوں کی قبولیت از حد ضروری ہے۔ ”تخلیق“ کا سوال ساخت کے فلسفے کے ساتھ جڑا ہوا ہے اور ساخت یا پھر ”تخلیق“ کا تعلق لوگوس کے فلسفے کے ساتھ ہے۔ لوگوس کے فلسفے کے خاتمے کا کوئی امکان نہیں ہے، لہٰذا آغا کی ”تخلیق“ کو کوئی خطرہ نہیں ہے۔ تخلیق کا مسئلہ تو اٹھارویں صدی کی رومانیت نے بخوبی حل کر لیا تھا۔ اگر یہ کہا جائے کہ دریدا نے اٹھارویں صدی کی رومانیت کا مطالعہ نہیں کیا تو میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں۔ دریدا اپنی کتاب "The Truth in Painting" میں کانٹ کے فلسفہ جمالیات پر بحث کرتا ہوا اپنا موقف واضح کر چکا ہے۔ دریدا جانتا تھا کہ اس کے فلسفے میں تشکیل یا ساخت کے عدم استحکام کا شکار ہونے کے بعد بلند سطح پر ساخت میں تبدیلی کا فی الوقت کوئی امکان نہیں ہے، اس کے باوجود اسے مغربی فلسفے کی وسعت اور اپنی لاتشکیل کی کمزوری کا احساس تھا۔ ”پوزیشنز“ میں ڈی کنسٹرکشن کی اس کمزوری کو یوں بیان کرتا ہے:

> ”یہ امکان موجود ہے کہ اس موضوع پر میرے پاس اوریجنل یا نیا کہنے کو کچھ نہیں ہے“ (ص، 51)۔ اس کے بعد ”تحریر اور افتراق“ میں گزشتہ فلسفوں کو کچھ اس انداز میں قبول کرتا ہے:

> There are thus two interpretations of interpretation, of structure, of sign, of play. The one seeks to decipher, dreams of deciphering a truth or an origin which escapes play and the order of the sign.... The other which is no longer turned toward the origin, affirms play and tries to pass beyond man and humanism...... (p, 292).

دریدا کے اس اقتباس کے پہلے حصے کا مطلب یہ ہے کہ دریدا گزشتہ فلسفوں میں 'سچ' 'موجودگی' اور 'ماخذ' جیسے عناصر کو پیوست دیکھتا ہے۔ اس تشریح کو فلسفیانہ مابعدالطبیعات کے تحت دیکھا جاتا ہے۔ اس میں کوشش یہی کی جاتی ہے کو سچ کو غیر سچ سے الگ کرلیا جائے۔ یہ عمل منطق، الہیات، اور علم الوجود میں یکساں طے پاتا ہے۔ مختصر یہ کہ اگر شعوری مرکزیت نہ ہو یا موجودگی نہ ہو تو 'سچ' کا کوئی تصور نہیں ابھر سکتا۔ اسی سے معنی منسلک ہوتا ہے۔ ''ہر چیز جو شعور پر ظاہر ہوتی ہے، ہر چیز جو عمومی طور پر شعور کے لیے ہے وہ معنی ہے'' (پوزیشنز، ص، 30)۔ دریدا کے اقتباس کا پہلا حصہ میں تعقلاتی مغربی فلسفے کی لازمیت کو تسلیم کیا گیا ہے۔ آغا نے دریدا کے فلسفے کے اس پہلو کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ عمل نہ صرف صدیوں سے جاری ہے، بلکہ یہ آئندہ بھی جاری رہے گا۔ اس سے یہ بھی واضح ہو جاتا کہ دریدا ساخت کے تصور کو مسترد نہیں کرتا، کیونکہ ساخت میں انسانی شعوری مرکزیت کے تصور کو مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ ہم گزشتہ صفحات پر دریدا کے سیوسیئر پر اٹھائے گئے نکات کا جائزہ پیش کر چکے ہیں۔ وہ ساخت کے فلسفے کو مغربی مابعدالطبیعاتی فلسفے کے ساتھ جوڑ کر پیش کرتا ہے جن کے تحت اندر اور باہر کی تفریق معنی کو 'موجود' تصور کرتی ہے۔ ایک سطح پر وہ تفریق پہلے ہی سے قائم ہے۔ لہٰذا اندر اور باہر کی تفریق کا تعلق بھی مغربی مابعدالطبیعات کے ساتھ ہے اور ڈی کنسٹرکشن اس کو نظر انداز نہیں کرتی۔ جہاں تک سائن کا تعلق ہے تو وہ دو سطح پر عمل آراء رہتا ہے: ایک یہ کہ وہ مابعدالطبیعاتی موجودگی سے متشکل ہوتا ہے، یہ اس کا پہلا تناظر ہے۔ اس کا تجزیہ ہم نے گزشتہ صفحات پر کر دیا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرا اس سائن کی وہ ساختیاتی خصوصیت جس کے تحت وہ اپنے اصل تناظر سے ہٹ کر عمل آراء ہوتا ہے، یعنی جس تناظر میں اس کا ظہور ہوا, spacing جو کہ اس کی موجودگی ہے بھی اور نہیں بھی، وہ اسے ایک ایسے تناظر میں لے

آئی جہاں سے دہرائے جانے کا عمل معنی کی موجودگی کا عمل نہیں، یا یوں کہیں کہ معنی کے متعین ہونے کا عمل نہیں ہے، بلکہ اس کے عدم تعین کا عمل ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے مطابق، مابعد الطبیعاتی فکر میں، جب کوئی بھی سائن اپنے مآخذ سے ہٹ کر پیش ہوتا ہے تو مغربی مابعد الطبیعات میں ایسے سائن کا کردار خارجی اور ماخوذی رہتا ہے۔ یعنی سائن کا تعین معنی کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس سائن کو تقریر اپنی اولین حیثیت کو منواتے ہوئے تحریر کو ثانوی حیثیت دے کر اس سے اخذ کرتی ہے۔ لہٰذا یہاں پر تحریر کا کردار اس کمی کو پورا کرتا ہے جو تقریر کے اندر پیدا ہوتی ہے، مگر اس کی تکمیل تحریر کے ذریعے ہوتی ہے۔ لاتشکیلی فلسفے کے تحت اسے پہلے مآخذ کے حوالے سے نہیں پڑھا جاسکتا، کیونکہ تقریر کو اولین فرض کرنا غلطی کا ارتکاب کرنا ہے۔ کوئی تقریر تحریر سے پہلے نہیں ہوسکتی۔ دریدا کے مفہوم میں پہلا 'مآخذ' وہ 'موجودگی' ہے جو سائن کو تعقلاتی سطح پر پیش کرتی ہے۔ مطلب یہ کہ جو سائن جس تناظر میں پیش کیا گیا، جب وہ تحریر کی شکل میں 'موجود' ہوتا ہے تو مختلف تناظر میں اسے اس تناظر کے تقاضوں کے تحت پڑھا جاسکے گا۔ اگلے تناظر میں اس کا اس اعتبار سے پڑھا جانا کہ وہ گزشتہ تناظر میں قائم ہوئے معنی کو جوں کا توں ساتھ لے آئے ممکن نہیں ہے۔ اگلا تناظر تحریر کا تناظر ہے، جس کی قرأت تحریر کے اصولوں کے تحت ہوگی، اور جسے تحریری اصولوں کے تحت ہی پڑھا جاسکتا ہے۔ اس تجزیے سے یہ نکتہ کھل کر سامنے آجاتا ہے کہ تعقلاتی فلسفے، جن کی بنیاد شعوری مرکزیت پر قائم ہے، ان کے 'منہدم' ہوجانے کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ دریدا یہ ضرور کہتا ہے کہ ''اسے مغربی فلسفے کی تمام تاریخ کو ڈی کنسٹرکٹ کرنا ہے جس نے [ماورائی مدلول] کا اطلاق کیا اور نشانیات پر ماورائی مدلول کی تلاش کے لیے ہمیشہ کرتی رہے گی'' (پوزیشنز، ص، 20)۔ لیکن وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ ''مدلول کی تلاش'' نہ ختم ہونے والا عمل ہے۔ دریدا جانتا ہے کہ تفکر کا مطلب ہی معنی کو وجود میں لانا ہے۔ یہ عمل قدیم یونان سے بیسویں صدی تک مغربی فلسفے کی خصوصیت رہا ہے۔ دریدا کا ''موجودگی کی مابعد الطبیعات'' کے بارے میں یہ کہنا اسے کانٹین فلسفے کے دائرے میں لے آتا ہے جس کے مطابق مابعد الطبیعات کا سوال انسانی تفکر سے جڑا ہوا ہے اور اس کے خاتمے کا کوئی امکان نہیں ہے۔ کانٹ نے ازعانی مابعد الطبیعات کے روایتی تصور کو ختم کردیا اور مابعد الطبیعات کے نئے تصور کے مطابق اسے 'عمل' میں بحال کرکے تمام متصوفانہ نظریات کی دھجیاں بکھیر دیں۔ ''تنقید عقل محض'' کے دیباچے میں کانٹ یوں رقمطراز ہے کہ ''سب انسانوں میں عقل کے غور و فکر کے درجے پر پہنچتے ہی مابعد الطبیعات کا کوئی نہ کوئی

نظریہ ہمیشہ سے موجود ہے اور ہمیشہ موجود رہے گا'' (ص، 70)۔ (لیکن یہ کبھی 'شے حقیقی' تک نہیں پہنچ سکے گا)۔

ہمارا یہ تجزیہ ثابت کرتا ہے کہ جب آغا جب دریدا کے لاتشکیلی عمل سے بچنے کے دو حل تجویز کرتے ہیں: ایک یہ کہ ''گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے'' (ایضاً، ص، 103)، تو اس طرح آغا مغربی مابعد الطبیعات کے اندر ان ساختوں کے تمام فلسفے کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا آغاز قدیم یونان سے ہوا اور جو جدید فلسفے سے ہوتا ہوا بیسویں صدی میں ہسرل کی مظہریات، ہائیڈیگر کے فلسفہ وجود، اور سیوسیئر کی لسانیات تک کئی شکلیں اختیار کرتا چلا گیا۔ ساخت کے بغیر اینٹی ساخت کا سوال کیسے پیدا ہو سکتا ہے۔ میں اس نکتے کا جائزہ گزشتہ صفحات پر پیش کر چکا ہوں، یہاں پر گزشتہ تجزیے کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے صرف یہ کہوں گا کہ دریدا نے ساخت کے اس تصور کو تقریر میں دیکھ کر یہ واضح کر دیا تھا کہ ''خالص داخلی نمائندگی کرتے ہوئے تقریر موثر انداز میں ا ،میں آسکتی ہے'' (تقریر اور مظہر، ص، 56)۔ تقریر اس 'موجودگی' پر دلالت ہے، جو ساخت کو یقینی بنانا چاہتی ہے۔ نکتہ تو یہ ہے کہ جب 'سیلف' کے 'سیلف' کے ساتھ تعلق میں معنی کے حوالے سے تیقن پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، اس وقت زبان کو منطق یا مظہریات سے قبل متصور کر کے اس کی ان اصطلاحات کا استعمال کیا جاتا ہے، جو 'حقیقی' ہیں، اور اس "fictious" تصور 'موجودگی' کو چیلنج کرتی ہیں، جو ان کی شمولیت کو صرف [illegible] تخفیف کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ دریدا نے فلسفے کے اندر جو شگاف اور خلاء دکھایا ہے، اس کو نظر انداز کر کے بہ ساخت کے گزشتہ تصور کے ساتھ اٹکے رہنے کا مطلب نئے فلسفوں کی قبولیت نہیں، ان سے انکار کرنا ہے۔ ساخت کو عدم استحکام کا شکار کرنا ہی لاتشکیل کا بنیادی وصف ہے۔ البتہ ساخت آفرینی کے امکان کو مسترد نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس ساخت آفرینی کے عمل میں انسانی سبجیکٹ کی ''موجودگی'' اس اعتبار سے قائم ہو سکتی ہے کہ ان تمام فلسفیانہ تعقلات کو شامل رکھا جائے جو مختلف شکلیں تبدیل کرتے ہوئے مغربی فلسفے میں ایک ایسی شکل اختیار کر چکے ہیں کہ جن کی توسیع تعقلاتی فلسفے کے لیے ایک نئے چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ ساخت کا اگلا لمحہ فلسفہ موضوعیت میں توسیع کے مترادف ہوگا، لیکن اس کے لیے ڈی کنسٹرکشن کا اخراج نہیں اس کا انضمام ہونا ضروری ہے۔ آغا کی خواہش بہر حال قابلِ تحسین ہے۔ البتہ مغربی فلسفہ آگے اس وقت بڑھ سکتا ہے جب اس کے اندر اور ہیگل رجحانات کو فروغ دیا جائے۔ کانٹ،

ہیگل، ہائیڈیگر اور ہسرل وغیرہ اس اور تجنیلیٹی کی وجہ ہی سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اس میں کوئی ابہام نہیں ہے کہ یہ تمام فلسفے دریدا کے تجزیات کا مرکز بنے رہے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ کہ یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ دریدا ”گورکھ دھندے“ کو ساخت میں تبدیل ہونے دے؟ فلسفے کے طالب علم جانتے ہیں کہ مغربی فلسفہ ہیگل کے فلسفے کی شکل میں تمام گزشتہ فلسفوں کا انجذاب کر چکا تھا۔ یہ ایک ایسی "closure" تھی جس کا کھلنا لازمی تھا۔ یہ فریضہ مارکس نے مادی جدلیات کی بنیاد پر ادا کیا۔ دریدا نے تحریر کو بنیاد بنایا۔ ساخت میں تبدیلی کا عمل اسی وقت جاری رہ سکتا ہے جب مغربی فلسفے کی پیچیدہ تاریخ کا مکمل فہم ہو۔ مغربی فلسفے کی تاریخ بتاتی ہے کہ نیا فلسفہ گزشتہ فلسفوں کی توسیع اور ان کا ابطال کرتا رہتا ہے۔ ان نکات کی شناخت ضروری ہے جن کا تعلق ابطال اور توسیع کے ساتھ ہوتا ہے۔ اسی صورت ہی فلسفے سے فائدہ اٹھانے کی کوئی صورت نکل سکتی ہے۔ جب تمام فلسفیانہ مقولات اور تعقلات اور ان کے تفاعل کا شعور ہو۔ یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ جس ساخت کی خواہش کی جارہی ہے، اس کا دائرہ کس طرح وسیع ہو سکتا ہے۔ آغا لکھتے ہیں کہ ”افلاطون نے اس گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ اعیان یعنی ideas یا forms کے ادراک سے حاصل کیا“ (ایضاً، ص، 104)۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور افلاطونی فلسفے کے تعلق کے حوالے سے آغا کا یہ اقتباس ان نکات سے کوئی تعلق نہیں رکھتا جن سے فلسفے کی توسیع کا امکان پیدا ہوتا ہو۔ ایسا لگتا ہے کہ افلاطونی فلسفے کو ڈی کنسٹرکشن کے ابطال کے لیے پیش کیا گیا ہے۔ یا پھر یہ کہ افلاطون نے جو کچھ دیکھا وہ دریدا نہیں دیکھ پایا۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اگر آج افلاطون زندہ ہوتا تو وہ اپنے فلسفے کے دریدا کے ہاتھوں پرخچے اڑتے دیکھ کر پریشان ہو جاتا۔ وہ ان نکات کو تلاش کرتا جن تک دریدا کی ”تحریر کی سائنس“ نہ پہنچ پاتی، نہ کہ وہ اپنی بات پر بضد رہتا۔ اس کی فلسفیانہ جستجو کا آغاز دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے تجزیے کے بعد ہوتا۔ بیسویں صدی میں جس ’گنجلک‘ سے نکلنے کا راستہ دریدا تجویز کر رہا ہے اس گنجلک کو پیدا کرنے والوں میں افلاطون کا کردار سب سے نمایاں ہے۔ افلاطون کے اعیان اس گنجلک کا سبب ہیں۔ افلاطونی فلسفہ خیال پرستی پر مبنی اس فوقیتی ترتیب کی شکل ہے، جس کی بنیاد لوگوس کے فلسفے پر رکھی گئی ہے۔ جہاں ظاہر اور عقب کی فوقیتی ترتیب قائم ہوتی ہے۔ تقریر کی مرکزیت سائن کو باطنیت سے تعبیر کر کے تحریر کے اصولوں سے ماخوذ خارجیت کو محض اس گیپ کی تکمیل کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے، جو خود داخلی اور خارجی جیسی "Binary Opposition" کے طور پر عمل کرتا رہتا ہے۔ دریدا نے

اپنی کتاب "Dissemination" میں افلاطون کے فلسفے کے اس پہلو کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔ جس کے مطابق اندر اور باہر کی تفریق کی بنیاد لوگوس کے فلسفے پر رکھی گئی ہے۔ افلاطون نے گنجلک سے نکلنے کا راستہ تجویز نہیں کیا بلکہ گنجلک میں الجھانے کی کوشش کی ہے۔ دریدا اور افلاطون کے مابین اس افتراق کو سمجھنا ڈی کنسٹرکشن کو سمجھنے کے لیے ازحد ضروری ہے کہ افلاطون کے اعیان کا تصور ہی اس وقت ابھرا جب اس نے تحریر کو سطحی مقام پر فائز کر دیا۔ دریدا اس کو کچھ یوں بیان کرتا ہے: ''افلاطون نے تحریر کو تقریر کے خلاف، یتیم اور ناجائز قرار دیا، [تقریر] جائز اور لوگوس کے باپ کا افضل ترین بیٹا ہے'' (پوزیشنز، ص، 12)۔ اس سے یہ واضح ہوا کہ اعیان کا امکان تحریر کی ثانویت اور تضحیک سے عبارت ہے۔ صرف یہ نہیں بلکہ دریدا مغربی مابعد الطبیعات میں سے ان تمام مشترکہ نکات کی نشاندہی کرتا ہے، جو موجودگی یا ماورائی مدلول کی بناء پر اندر اور باہر کی تفریق اس انداز میں قائم کرتے ہیں کہ جس سے تحریری سائن ایک خارجی سگنی فائر کے طور پر باطنی مدلول کی کمی کو پورا کرتا ہے۔ جہاں سائن کا کردار افتراقی یا بلا جواز جیسے زبان کے بنیادی اصولوں کے برعکس محض نمائندگی کرتا رہ جاتا ہے۔ ''فطری تحریر فوری طور پر آواز اور سانس سے جڑی ہوتی ہے۔ اس کی فطرت تحریریاتی نہیں ہوتی'' (تحریریات، ص، 17)، بلکہ اس کا تعلق ''مقدس باطنی آواز'' سے سمجھا جاتا ہے۔ یہ ''الہیاتی آواز کی ہماری داخلی حس میں مکمل اور سچی موجودگی کے مماثل ہے'' (ایضاً، 17)۔ جب زبان کے باطن کو فرض کر لیا جائے تو تحریر کو اس کی خارجیت کے طور پر تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ خارجیت کا یہ مفہوم اس دباؤ کے لمحے کو بیان کرتا'' ہے جو معنی کے متعین ہونے کا لمحہ ہے۔ ''مغربی روایت میں جسم اور مادے کو سپرٹ، سانس، تقریر اور لوگوس سے باہر تصور کیا گیا ہے'' (ایضاً، ص، 35)۔ دریدا کے ان تمام فلسفیانہ قضایا کو ذہن میں رکھ کر ہی اس پر موثر انداز میں تنقید کا آغاز ہو سکتا ہے۔ ان سے قبل کی بحث ڈی کنسٹرکشن سے پہلے کی بحث ہے۔ دریدا کی اس تنقید سے نہ ہی افلاطون کا بچنا ممکن ہے اور نہ کسی صوفی کا۔ دریدا کی تحریری سائنس یہ واضح کرتی ہے کہ افلاطون کے اعیان اس ''موجود'' اور وحدت پر دلالت ہیں جسے ڈی کنسٹرکشن قبل از معنی منقسم دکھاتی ہے۔ افلاطون کے اعیان ہوں یا متصوفانہ فکر کا کوئی پہلو، یہ سب اس مسئلے کی جڑ ہیں جن کا حل دریدا تجویز کرتا ہے۔

……

## حوالہ جات

آغا، ڈاکٹر وزیر۔ امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری پہلو۔ لاہور: اُردو سائنس بورڈ، 2007ء۔

فلاطینوس۔ مراقبہ ذات۔ تالیف و ترجمہ، عسکری، سید حسن۔ برطانیہ: سیون مررز سی سرکل، 1993ء

Derrida, Jacques. Margins of Philosophy. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Derrida, Jacques. Speech and Phenomena And Other Essays on Husserl's Theory of Sign. Evanston: North Western University Press, 1973.

Derrida, Jacques. Positions. Britain: Athlone Press, 1987.

Derrida, Jacques. Of Grammatology. USA: The John Hopkins University Press, 1997.

Derrida, Jacques. Dissemination. London: Continuum, 2004.

Derrida, Jacques. Writing and Difference. London: Routledge, 2001.

Hegel, Georg. Logic. trans, William Wallace. Oxford: Oxdord University Press, 1975.

Husserl, Edmund. Phenomenology of Internal Time Consciousness. Indiana University Press, 1964. USA:

Kant, Immanuel. Critique of Pure Reason. London: Everyman, 1993.

Kant, Immanuel. Lectures on Philosophical Theology. Ithaca: Cornwell University Press, 1978.

O Brien, Elmer. Trans, The Essential Plotinus. USA: Hackett Publishing Company, 1964.

◆◆◆

# صوتیات اور زبان کی ترکیبی اہمیت

## قاسم یعقوب

اُردو صوتیات (فونیمز) کی بنیادی تقسیم کے حوالے سے متعدد آرا موجود ہیں۔ بنیادی طور پر صوتیات کی تقسیم زبان میں عمل پیرا مختلف آوازوں کے اُتار چڑھاؤ سے وقوع پذیر صوتیاتی تبدیلیوں سے ہونی چاہیے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اُردو صوتیات کو مصمتی، مصوتی اور نیم مصوتی درجہ بندیوں میں امتیاز کرتے ہوئے کل 41 صوتیات (فونیمز) کی فہرست پیش کی ہے، جس میں و، ن، ہ، ی، ے کو مزید ذیلی اصوات میں تقسیم کیا گیا۔(1) اسی طرح مختلف لہجوں کے فرق سے فونیمز میں تبدیلی اور زیر، زبر اور پیش سے آوازوں کی صوتی تبدیلی سے معنیاتی کیفیت پر اثرات بھی دراصل فونیمز کے بنیادی امتیازی عناصر کے قریب تر عمل ہے۔ یہاں یہ بات یاد رہے کہ حروفِ تہجی ہی کسی بھی زبان میں مصمتی اور نیم مصوتی فونیمز کی نمائندگی کر رہے ہوتے ہیں، جیسے انگریزی میں A,B,C,D اور اُردو میں ا، ب، پ وغیرہ۔ ان کو بنیادی آوازیں (Segmental Phonemes) کہا جاتا ہے مگر جب مختلف بنیادی فونیمز آپس میں مل کر زبان میں مختلف لسانی تصورات کی تشکیل کرنے لگتے ہیں تو کچھ آوازیں ایسی بھی پیدا ہوتی ہیں جو Segmental فونیمز کے زمرے میں نہیں آتی۔ یہ عمل عموماً ہر زبان کی عملی سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اُردو میں بنیادی فونیمز کی تقسیم عربی اور فارسی کے لسانی نظام سے مستعار ہے، جس کی وجہ سے گرافک سطح پر موجود فونیمز اکثر اوقات دھوکہ دیتے ہیں مثلاً:

☆ س، ص، ث

☆ ز، ذ، ض، ظ، ژ

☆ ت، ط

☆ ح، ہ

کیا ہمارے لسانی ماہرین نے اُردو کے بنیادی فونیمز کی چنداں تبدیلی کی ضرورت محسوس نہیں کی اور ایسی بہت سی آوازیں جو بالاصوت امتیازی فونیمز (Supra. Segmental Phonemes) کے زمرے میں رکھی جاتی رہی ہیں، کیا اُردو کے بنیادی حروف تہجی قرار نہیں پائی جا سکتیں؟

اوپر پیش کردہ ایک ہی بنیادی آواز کے نمائندہ مختلف صوری امیجز اب اُردو رسم الخط کا ایسا لازمی حصہ بن چکے ہیں کہ اُردو کی صوری شناخت کی بنیادی اکائی تصور ہوتے ہیں لہٰذا مذکورہ ایک ہی فونیم کی مختلف اشکال کا خاتمہ یا تبدیلی پورے اُردو رسم الخط کے انہدام کی طرف اقدام ہوگا۔

یہاں شان الحق حقی صاحب کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ”کہتے ہیں کہ وَی وُڈ یج زاور لا نگ ٹو اَڈاپ دی اُردو سکرپٹ...... ان الفاظ کو پڑھنے میں آپ کو کتنی دقت ہوئی اور یہ الفاظ صوتی اعتبار سے اچھی طرح ادا بھی نہیں ہوئے کیوں کہ یہ رسم الخط ان کے لیے بنا ہی نہیں۔ لیکن غور کیجیے تو الفاظ کا مفہوم بھی بعینہ وہ نہیں رہا۔ جتنا کچھ بھی فرق واقع ہوا ہے وہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ فقط ”ایکسکوزٹ“ کی مکمل قیمت وہ نہیں ہوسکتی جو Exquisite کی ہے۔ جس طرح لہجے کے فرق سے بعض اوقات الفاظ کا مفہوم کچھ سے کچھ ہوسکتا ہے، اسی طرح رسم الخط کا اختلاف بھی وہی حکم رکھتا ہے جو تلفظ یعنی مخرج، لہجے، لحن اور حرکت وسکون کا لفظ دوشیزہ کو ”دوشے زا“ کر دیجیے تو مفہوم غائب ہو جاتا ہے جس طرح تقریر میں الفاظ کی ایک صوتی حیثیت ہوتی ہیں اسی طرح تحریر میں ان کی ایک صوری حیثیت بھی ہے، جس کا قائم رہنا نہ صرف مستحسن بلکہ لازم ہے۔“(2)

لفظوں کی تحریری شکل بھی دراصل زبان کی طرح ثقافت کے برسوں کے ثقافتی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے، چوں کہ لفظ کے Signifier کے صوری اور صوتی امیج میں Signified یا تصور شے کا عکس من مانا یا افتراقات پر مبنی نظام ہے۔ اصل میں اس (Structural Reality) کے ساتھ ساتھ ایک مانوسیت کی من مانی حقیقت بھی موجود ہوتی ہے جو حقی صاحب کو مذکورہ اقتباس میں معنی خیزی

(Signification) کے عمل سے دور کر رہی ہے۔ ”ایکسکوژٹ“ کیوں مکمل قیمت ادا نہیں کر رہا؟ اس لیے نہیں کہ یہ انگریزی کا لفظ ہے بلکہ اس کے تصور کی ثقافتی عمر اُردو کی association میں موجود نہیں، لہٰذا اس لفظ کا صوتی اور صوری ساختیہ دوسرے لفظوں سے اختلافی سطح پر stractural کوئی معنی خیزی پیدا کرنے میں ناکام ہے۔ زبان میں بنیادی فونیمز کی ادائگی سے قاصر الفاظ ہی اُس زبان کا حصہ نہیں بن سکتے ورنہ ہر لفظ اپنے مخصوص ثقافتی استعمال کے بعد زبان کے ساختیاتی نظام میں جگہ پا سکتا ہے۔

اُردو زبان تو اس حوالے سے بہت زرخیز ہے کہ اس میں غیر زبان کا لفظ دیسی ساخت کو قبولنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اُردو میں افعال اور ان کے مصادر مثلاً، اٹھنا، پڑھنا، چلنا، پھرنا وغیرہ، حرف جار مثلاً، تک، کو، سے، میں، پر وغیرہ اور تذکیر و تانیث واحد / جمع کے اُصول دیگر زبانوں کے لفظوں کو خالص مقامی سطح (ثقافتی اور لسانی) پر رچ بسنے میں مدد فراہم کرتے ہیں۔ کیا انگریزی کا ہر لفظ اُردو میں نامانوس ہوگا، مثلاً سکول، یونیورسٹی، یوٹرن وغیرہ حقی صاحب کے بقول رسم الخط کے اختلاف میں آنے کے باوجود کیا کوئی معنی نہیں دے رہے؟ کیا ان الفاظ کی کوئی جمالیاتی قدر متعین نہیں ہوتی؟ یہ الفاظ، دراصل اُردو کے ثقافتی عمل کا حصہ بن چکے ہیں۔

فونیمز کی تقسیم کے ساتھ ساتھ لفظوں کی جمالیاتی حیثیت (جو زبان کے ساختیاتی پھیلاؤ سے مانوسیت ہوتی ہے) بھی معنی خیزی کے قریب ترین تصور کو پیش کرتی ہے اسی لیے ”دوشیزہ“ کی بجائے ”دوشے زا“ غیر مانوس ہونے سے اپنے قریب ترین Trace سے ہٹ گیا حالاں کہ فونیمز کی ادائگی دونوں صورتوں میں یکساں ہے۔

تحریر کو پڑھتے ہوئے صوری امیجز، فونیمز کی تقسیم کا کام کر رہے ہوتے ہیں، لہٰذا تحریری شکل میں موجود الفاظ کو اُن کی جمالیاتی مانوس اشکال میں قرأت کے دوران فونیمز کی درست ادائگی کا نمائندہ ہونا چاہیے۔

اُردو میں بہت سے الفاظ مرکب شکل میں نئے تصور کو جنم دیتے ہیں جیسے یکساں، دلچسپ، بلکہ، راہنمائی، پسپائی وغیرہ، جو اصل میں بالترتیب یک ساں، دل چسپ، بل کہ، راہ نمائی، پس پائی کو یکجا کرنے کا عمل ہے۔ یہ الفاظ دیگر مختلف لفظوں کی مرکب شکل ہیں، ان کو جدا جدا لکھنے کے لیے زبان کی

ساختی صوری تقسیم (Typological Classification) کا خیال رکھنا بہت ضروری ہے۔ جو دراصل زبان کے ارتقا کے تدریجی پھیلاؤ میں Intonation System کا لازمہ ہوتی ہے۔ یہ Intonation System زبان کی ساختیاتی سطح پر لفظوں کی صوتیاتی توڑ پھوڑ سے نئے صرفیے (Morphemes) پیدا کر رہا ہوتا ہے۔ یہ عمل کسی خاص وقت میں شروع ہو کر مکمل نہیں ہو جاتا، بلکہ زبان کے استعمال کرنے والوں مین مسلسل جاری رہتا ہے۔ فونیمز کی طرح مارفیمز بھی زبان کی معنی خیزی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ دنیا کی ہر زبان کی ابتدائی شکل تحلیلی (Analytic) ہوتی ہے۔(3) اپنے خودکار نظام کی ترقی یافتہ شکل میں آنے تک ترکیبی سطح (Synthetic) پر پہنچ جاتی ہے۔ زبان کی ساختی یا صوری (Typological) تقسیم اصل میں فونیمز کے آپس میں ادغام اور تفریق سے نئے لفظوں کی صوتیاتی تقسیم ہی کا نام ہے۔ مثلاً جدا سے جدائی، آنا سے آہٹ وغیرہ کی تبدیلیاں پابند صرفیے (Bound Morpheme) اور آزاد صرفیے (Free Morpheme) سے ترکیب پاتی ہے۔ لفظوں کی ترکیبی (Synthetic) شکل کو توڑ کر تحلیلی سطح میں تقسیم مجموعی معنی خیزی سے دور کرنے کا عمل ہوتا ہے۔

ہر لفظ زبان میں اپنے مخصوص تصور کا قریب ترین نمائندہ ہوتا ہے۔ ڈریڈا کے ہاں تصور معنی (Signified) کا ایک معنیاتی انکار اصل میں لفظ کی من مانی حیثیت اور کسی حد تک فونیمز سے مارفیمز تک صوتی اور صوری شکل بھی ہے۔ ایک لفظ اپنی ''تخلیقی'' درجہ بندی میں اپنے مادے کی مختلف حالتوں یا سماجی تناظرات سے گزر کے ساختی نظام کا حصہ بنتا ہے۔(4)

گھر سے گھریلو بناتے ہوئے گھر کا Trace ناگزیر ہے۔ جھگڑا سے جھگڑالو، مکتب میں کتاب، ادب میں ادیب، آداب کے Trace لفظی یا صوری سطح پر بھی موجود ہیں۔ متن کا مطالعہ کرتے ہوئے تحریری سطح پر موجود لفظیات کا گرافک تاثر ہی فونیمز کی تقسیم میں مدد دیتا ہے۔ ایک ہی لفظ مختلف طریقوں سے لکھا گیا ہو تو پڑھتے ہوئے آواز کی بنیادی تبدیلیوں کا باعث بنتا ہے، لہٰذا ''پس پائی'' میں پس اور پائی اُردو زبان کے ساختی ترتیب میں الگ الگ تصورات کو لیے موجود ہیں۔ پسپائی کی ترکیبی شکل کی دو حصوں میں تقسیم پس اور پائی دراصل پسپائی کے تصور معنی (Signifier) کو دو واضح اور ناگزیر Trace میں تقسیم کرنے کا عمل ہے اور ان دو کے مزید دیگر Traces، جو لفظ کی ترکیبی حالت سے بہت مختلف ہو سکتے ہیں، میں بھی جھانکنے کا باعث ہو سکتے ہیں۔ یوں یہ زبان کے قریب

ترین معنیاتی عمل سے دور لے جانے کی کوشش ہے۔

فونیمز کی درست ادائیگی کے قریب جانے کی کوشش میں مارفیمز کی اہمیت سے انکار ممکن ہیں۔ زبان کی ترکیبی سطح (Synthetic) فونیمز کی اُلٹ پلٹ (Permutation) کے بعد کا عمل ہوتا ہے۔ اگر مارفیمز کی ارتقائی اہمیت سے انکار کرتے ہوئے صوتیے (phonemes) کے قریب ترین تقسیم سے زبان کا عمل آسان اور درست ہو سکتا ہے تو ایسے صوتیے (Phonemes) رکھنے کا کیا جواز ہو سکتا ہے جو ایک ہی بنیادی آواز کی کئی شکلوں میں نمائندگی کر رہے ہیں۔ اگر صابر کو سابر لکھنے کے عمل کو زبان کے صوری نظام (Graphic Structure) میں بگاڑ کہا جا سکتا ہے تو دلچسپ، راہنمائی وغیرہ کو مادے کے قریب کرنے سے مارفیمز کے ارتقائی، غیر شعوری اور تاریخی سطح پر کانٹ چھانٹ سے تعمیر نظام میں بگاڑ کیوں نہیں کہا جا سکتا۔

زبان کی ترکیبی بُنت، اس میں موجود تجربات کی ثقافتی معنی خیزی کو زیادہ پُر اثر بنانے کی جہت ہوتی ہے۔ ثقافتی عمل سے وجود پانے والے تصورات اپنے صوری اور صوتی سانچے خود تخلیق کرتے ہیں جو زبان کے اندر توڑ پھوڑ سے بھی اور زبان سے باہر پڑے الفاظ کو جوں کا توں اُٹھا کے زبان کا خمیر بنا لینے سے وجود میں آتے ہیں۔ ہمیں زبان کے اس ثقافتی ڈھانچے کا لسانی احترام کرتے ہوئے انہیں خوش آمدید کہنا چاہیے۔

……

## حواشی

(1) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر: اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں، مشمولہ مقالہ در 'اردو املا و قواعد'، مرتب: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1990ء

(2) حقی، شان الحق: رسم الخط کی الجھن، مشمولہ مقالہ در 'اردو رسم الخط' مرتب: شیما مجید، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، 1989ء

(3) البتہ کچھ زبانیں ایسی بھی ہیں جن میں الفاظ اپنے مادے (roots) کے قریب یا مادے ہی ہوتے ہیں۔ مادہ لفظ ہی جملے میں مختلف حالتوں کے استعمال سے مختلف معنی پیدا کرتا۔ ایسی زبانیں عموماً پابند اور آزاد صرفیوں سے ماورا ہوتی ہیں۔ چینی زبان اور اس سے ملتی جلتی بولیاں اس کی مثال ہیں۔

(4) ڈریڈا نے معنی کی عدم قطعیت کی بجائے کثیر المعنیت پر زور دیتے ہوئے لفظ کے حاضر اور غائب traces کا نظریہ پیش کیا ہے۔ کثیر المعنیت کا مطلب یہ نہیں کہ لفظ کا معنی آزاد پرواز کرتا خطوں کی حدود سے ماورا ہو جائے۔ اس کے لیے وہ استعمال شدہ لفظ کے تناظرات کا خیال رکھتا ہے۔ کوئی بھی لفظ اپنے تہذیبی، تاریخی اور زبان میں موجود اپنی نحوی (syntex) درجہ بندی کے تناظرات سے بھی ماورا ہو کے کوئی معنی نہیں پیدا کر سکتا۔ معنی خیزی کے عمل میں وہ معنی پیدا کر رہا ہوں مگر حتمی نہیں بلکہ اپنے تناظر کے پھیلاؤ میں اپنی موجودگی کے اثبات کے حد تک۔ وہ اپنی کتاب Of Grammatology میں لکھتا ہے:۔

> "Why of the trace? what led us to the choise of this word? I have begun to answer this question but this question is such the nature of my answer, that the place of the one and of the other must constantly be in movement. If words and concepts receive meaning only in sequences of differences. One can justify one's language, and one's choise of terms, only within a topic (an orientation in space) and an historical strategy. The justification can therefore never be absolute and definite."

Derrida, jacques : Of Grammatogy (translated by bayatri chakrroth), Johan Hopkins University Press, 1976.

◆◆◆

# سندھی ادب میں خرد افروزی کی روایت

## جمال نقوی

جب بھی اہلِ بینش و دانش نے رموزِ کائنات کو استدلالی اور سائنسی بنیادوں پر سوچنے اور سمجھنے کی کوششیں کی ہیں تو روشن خیالی اور خرد افروزی کا فروغ ہوا ہے۔ بقول سید سبطِ حسن اگر آپ برصغیر کی پوری تہذیبی اور فکری تاریخ پر نظر ڈالیں تو دیکھیں گے کہ ہمارے ہاں شروع ہی سے دو فکری دھارے کار فرما رہے ہیں، خصوصاً مسلمانوں کی آمد کے وقت سے دو فکری رویے نظر آئیں گے۔ ان میں سے ایک کا اصرار شریعت پر اور دوسرے کا طریقت پر رہا ہے۔ ایک طرف اپنے عقائد کو بلکہ عقلیت کے عقائد کو اکثریت پر شدت پسندی کے ساتھ نافذ کرنے کی خواہش تھی تو دوسری طرف تنگ نظر فرقہ واریت سے بلند ہو کر لوگوں کے ساتھ رواداری، پیار اور محبت سے سلوک کرنے کا اندازِ فکر تھا۔ گویا دوسرا گروہ خرد افروز اور روشن خیال معاشرے کی تشکیل کا نقیب تھا۔

ویسے تو سندھی شاعری اپنی ابتدا ہی سے سماجی زندگی سے جڑی ہوئی ہے اور اس کا دامن عوام کے دکھ درد سے بھرا ہوا ہے۔ مثلاً سولھویں صدی میں سندھی زبان کے پہلے شاعر قاضی قاضن کے کلام کا ایک اقتباس دیکھئے جس کا سندھی سے اُردو میں ترجمہ نیاز ہمایونی نے یوں کیا ہے:

اکثر لوگ تو مکھن سے پُر چکنی چوری کھاتے ہیں
اپنے پیٹ کی آگ بجھا کر اوروں کو ترساتے ہیں
پوچھے کوئی اُن سے جا کر، یہ بھی کوئی بات ہوئی
ان کا کیا ہو بھوک میں جنکی بسر بھیانک رات ہوئی

سترویں صدی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی کی شاعری بھی انسانوں سے محبت کا درس دیتی ہے۔ انسانوں

سے محبت نے اُن کو انسانی بھلائی کی سوچ میں مشغول رکھا اور ان کا کلام تمام تر اچھائیوں کی ترغیب دیتا رہا۔ ان کے ایسے ہی کلام کو میں نے اُردو زبان میں یوں منتقل کیا ہے:

عاجزی اچھی ہے، غصہ اک عذاب
مان لو اِس کو تو تم ہو کامیاب
صبر سے حاصل کرو شیریں مزا
غصہ ور اس لطف سے نا آشنا
چھوڑ دو وہ محفلیں جاؤ نہ واں
دکھ ملیں اور ظلم ہو ہر سو جہاں

ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ نے شاہ بھٹائی کے کلام پر جو تنقید کی ہے اس کا اہم نکتہ یہ ہے کہ شاہ سائیں کی ہر دلعزیزی اور غیر معمولی مقبولیت کا سبب یہ ہے کہ اُنہوں نے اپنی شاعری میں عوامی زندگی کو بڑی حقیقت پسندی سے پیش کیا ہے۔ چونکہ اُنہوں نے اس زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہے اور بسر کیا ہے۔

17 ویں اور 18 ویں صدی کے درمیان شاہ عنایت اللہ شہید نے سندھ میں اجتماعی زراعت تحریک کی بنیاد رکھی۔ ان کی یہ کسان تحریک جاگیردارانہ مظالم کے خلاف پہلی اجتماعی آواز تھی جس نے کسانوں اور ہاریوں میں ایک انقلاب پیدا کر دیا۔ اسی لئے سید سبطِ حسن نے اپنے ایک مضمون میں اُنہیں ''سندھ کا سوشلسٹ صوفی'' قرار دیا ہے۔ کیونکہ اُنہوں نے اپنے عقیدت مندوں میں اجتماعی شعور پیدا کر کے کسان تحریک کی ابتداء کی جس نے اُنہیں وڈیروں کی غلامی سے آزادی دلائی۔ مگر وڈیروں اور اُس وقت کی حکومت کو یہ بات پسند نہیں آئی، شاہ عنایت کو گرفتار کیا گیا اور پھر شہید کر دیا گیا۔

شاہ عبداللطیف بھٹائی نے ان پر اور اُن کے عقیدت مندوں پر کئے جانے والے ظلم پر بہت کچھ تحریر کیا ہے ان کا ایک شعری اقتباس دیکھئے:

لوگوں میں
زندگی کی لہر دوڑ گئی ہے
ان کی رگوں میں

خون کی گردش
اور جوش نے
دھوم مچا رکھی ہے
تم کس کس کو پھانسی دو گے
یہاں تو درخت کی ہر شاخ
سرکشیدہ ہونے لگی ہے۔

18 ویں اور 19 ویں صدی کے درمیان شاعرِ ہفت زباں عبدالوہاب سچل سرمست نے اپنی شاعری کے ذریعہ انسانوں کو سچی محبت کا درس دیا ہے۔ اُن کی نظر میں تمام انسان برابر تھے اور انہیں تمام انسانوں سے سچا پیار تھا۔ وہ تفریقِ مذہب کو ناپسند کرتے تھے۔ اسی لئے اُنہوں نے کہا:

ہندو مسلم کوئی نہیں اس اختلاف سے بچ
خود سچا بن جائے اگر تو سچل سارو سچ

اُن کا پیغامِ حق و صداقت اور عشق و محبت تمام عالم انسانیت کیلئے تھا۔ اسی لئے آپ کو 'شاعر انسانیت' بھی کہا گیا ہے۔ اس بات کو اُنہوں نے اپنی اک سندھی بیت میں جس طرح بیان کیا ہے، اُس کا ترجمہ دیکھئے:

کافر و مومن ایک سی صورت
رب نے بنائی ہے یہ مورت

19 ویں اور ابتدائی بیسویں صدی کی سندھی شاعری میں سرسید کی روشن خیال تحریک کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ یہی تحریک برصغیر ہندو پاک میں ترقی پسندانہ رویوں کی پیش رو مانی جاتی ہے۔ سندھ میں فروغ علم و شعور کی اِس تحریک کے سرگرم رہنماؤں میں مولوی اللہ بخش ابوجھو کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ اُنہوں نے مسدسِ حالی طرز پر مسدسِ ابوجھا تحریر کیا اور مسدسِ حالی کا بھی سندھی زبان میں ترجمہ کیا۔ ان کے کلام کا اقتباس بعنوان ''اتحاد'' مترجمہ مظہر جمیل پیش خدمت ہے:

فرق کیوں تم دین و ملت کا کرو
پاس لیکن آدمیت کا کرو

متحد رہنا اگر تم سیکھ لو
کامیاب و کامراں جگ میں رہو
اتفاق و اتحاد ایسا رکھو
نام نامی سندھ کا اونچا رکھو
دیس میں پھولے پھلے ہر آدمی
شاداں و فرحاں رہے ہر آدمی
چمکے ہر جانب مسرت کی کرن
یعنی الفت اور محبت کی کرن
ہو سُکھی اس دیس کی خلقت تمام
باقی رہ جائے نہ کلفت کا مقام

مرزا قلیچ بیگ بھی اسی دور کے جدید سندھی ادب کے معماروں میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ نثر کے علاوہ سندھی شاعری کو بھی اُنہوں نے عمر خیام اور دیگر زبانوں کے اہم شعراء کے تراجم سے مالا مال کیا۔ سندھی شاعری میں اُنہیں نئی لہروں کا ترجمان کہا گیا ہے۔

چند اشعار دیکھئے:

زہد و تقویٰ پہ کچھ نہیں موقوف
ہاں! مگر اک نگاہِ لطف آثار
اعمال کی سزا و جزا گر یہی رہی
پھر تو سلام اپنا ہو دارالسلام کو

(مترجمہ: مسلم شمیم)

اس طرح سندھ کی ادبی تاریخ اس بات کی غماز ہے کہ 1942ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے باقاعدہ قیام سے بہت پہلے ہی سندھی شاعری ترقی پسند خیالات وافکار سے متعارف ہو چکی تھی اس کی گواہی کامریڈ سوبھو گیان چندانی نے بھی ان الفاظ میں دی ہے:

''سندھ میں ترقی پسند رجحانات وخیالات اور تصورات کی فضا شروع ہی سے موجود تھی۔ وادی سندھ میں شروع ہی سے ایک مخلوط تہذیب قائم و دائم

> رہی۔ یہاں ہندو اور مسلم تہذیبیں لمبی مدت تک ایک دوسرے کے دوش بدوش چلتی رہیں۔ چنانچہ ایک ایسے ماحول میں مخلوط تہذیب کا ابھر آنا کوئی حادثہ نہیں تھا بلکہ معاشرتی حقیقت اور تاریخی عوامل کا لازمی نتیجہ تھا اور یہ مشترکہ تہذیب سندھی تہذیب کے سوا کچھ نہ تھی۔"

سندھ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے سیکرٹری گوبند مالھی کی ادارت میں شکار پور سے "مسکین دنیا" کے نام سے ایک مجلّے کی اشاعت شروع کی گئی۔ اس کے علاوہ بھی کئی اور ادبی رسائل شائع ہونے لگے جن میں دوسری زبانوں سے کئے گئے تراجم کی اہمیت تھی۔ سندھ کے روشن خیال قلم کاروں ابتداً سندھی ادبی سرکل قائم کیا، بعد میں مزید وسعت کے پیشِ نظر بائیں بازو کے قلم کاروں، سوشلسٹوں، قوم پرستوں، لبرل اور روشن خیال لوگوں کی شمولیت کے ساتھ "سندھی ادبی سنگت" کی ابتداء ہوئی جو آج تک خوش اسلوبی سے اپنا کام انجام دے رہی ہے۔ کشن چند بیوس، حیدر بخش جتوئی، مولائی شیدائی اور عثمان ڈیپلائی وغیرہ نے روشن خیال فکر کو آگے بڑھایا۔

قیامِ پاکستان کے بعد سندھی قلم کاروں کی جس نسل نے سندھی شاعری کو روشن فکر کے ساتھ آگے بڑھایا ان میں شیخ ایاز، شیخ راز، شیخ ابراہیم خلیل، طالب المولیٰ، نیاز ہمایونی، ایاز قادری، جمال ابڑو، شمشیر الحیدری، تنویر عباسی، غلام محمد گرامی، وغیرہ اور ان کے بعد آنے والوں میں تاج بلوچ، ممتاز مہر، استاد بخاری تاجل بیوس، ملک ندیم، آغا سلیم، ادل سومرو، سحر امداد، انور پیرزادو، عطیہ داؤد، نورالہدیٰ شاہ، مرحب قاسمی، وغیرہ شامل ہیں جو سندھی شاعری کو اپنی روشن فکر سے مالا مال کر رہے ہیں۔ وہ شیخ ایاز کے اس مزاحمتی قول پر عمل کر رہے ہیں کہ:

باغی ہوں میں باغی ترا اے مغرور سماج
خون کے آخری قطرے تک میں لڑونگا تیرے ساتھ

اور سندھ کی دھرتی کے ساتھ ہی سارے عالم کیلئے سکھ چین کے طلبگار ہیں جیسا کہ آج سے تین سو سال قبل شاہ لطیف نے سُر سارنگ میں کہا تھا:

میری سندھڑی پر بھی سائیں رحمت ہو ہر بار
دوست مرا دلدار، عالم سب آباد کرے

◆ ◆

# حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء......ایک عظیم صوفی مرشد

## (1238-1325ء)

**سیّد احمد سعید ہمدانی**

صوفیائے متقدمین کے مناصب و مناقب کے بیان میں ہم پر لازم ہے کہ ہم اُن کے اطوارِ حیات اور اُن کے نظریات کی موجودہ دور کے احوال و اطوار کے ساتھ موافقت و مطابقت ثابت کریں کیونکہ وہ باتیں جو آج کے تمدنی ماحول میں موافق نہ پائی جائیں، وہ پھر محض داستان متصور ہوں گی اور موجودہ دَور کی فکری و عملی زندگی میں ان کی کوئی اہمیت ہی ہوگی نہ کوئی قابلِ قدر حیثیت۔

ایک اور نقطۂ نظر سے بھی یہ اندازِ تحقیق و بیان ضروری ہے کیونکہ اِس دور کے منکرین تصوفِ اولیاء متقدمین کی طرزِ زندگی اور ان کے نظریات کو اپنے نام نہاد فہم سے دُور پاتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ باتیں یا تو ایسے لوگوں سے متعلق ہیں جو اپنی دینی روایات سے بعید خیالات و عقائد رکھتے تھے یا جو محض خرقِ عادت اعمال و مشاغل سے لوگوں کو اپنے ساتھ لگائے رہتے تھے۔ ان کے خیال میں دینی، ثقافتی یا سماجی لحاظ سے ان کا عمل عقلِ سلیم کے خلاف تھا بلکہ اسلام کے ہی متوازی ایک نیا دین تھا۔

اندریں بارہ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء رحمتہ اللہ علیہ کی زندگی اور ان کے نظریات ہمارے سامنے ایک ایسی مثال پیش کرتے ہیں جس کے پیشِ نظر منکرین تصوف کے سارے اعتراضات باطل ٹھہرتے ہیں۔ حضرت خواجہؒ کی زندگی آج بھی ہمارے لئے ایک عظیم درویش مرشد کی زندگی کے نمونہ کے طور پر پیش کی جاسکتی ہے۔

ہماری خوش قسمتی ہے کہ حضرت خواجہ نظام الدینؒ کی زندگی کے مطالعہ کے لئے ہمارے پاس ایسی مستند دستاویزات موجود ہیں جو کسی دوسرے ولی کے بارے میں کم ہی ملیں گی۔ ان کے عقیدت مند ان کی مجلسوں کے حالات وملفوظات قلمبند کرتے رہے اور خود حضرت خواجہ نظام الدینؒ نے اُن کی تصدیق فرمائی جیسے فوائد الفواد از خواجہ میر حسن سجزیؒ۔

اب میں حضرت خواجہ نظام الدین والحقؒ کی زندگی اور اُن کے افکار و آثار پر نظر ڈالنے سے پہلے صوفیاء کے ایک اسلوبِ شرح و بیان کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

اگرچہ تصوف وفقر کی تاریخ میں صوفیاء نے اپنی تعلیمات میں فکری عنصر کو بھی یکسر خارج نہیں کیا اور روحانی معاملات وواردات کو بھی دانشورانہ انداز میں پیش کرتے رہے مگر عام طور پر تذکیر کے لئے ہمارے صوفیاء نے تذکرہ نگاری یا مجلسوں میں تذکیر کے دوران میں ایسے کوائف کو مجرد منطقی یا استدلالی انداز میں بیان نہیں فرمایا بلکہ جب بھی کاملین کا تذکرہ ہوا تو خود اُن کی صفاتِ کاملہ کے حوالے سے ان کا ذکر کیا۔ حضرت سلطان باہو رحمتہ اللہ علیہ جب بھی فقیر کامل کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے محاسن کو بیان کرکے اُس کی پوری شخصیت کو سامنے لے آتے ہیں۔ یہ دیکھ دکھلا کر، جاننے یا جتلانے کی بات ہے جیسے حضرت مولانا رومیؒ نے فرمایا:

اگر شرح خواہی ہمیں شمسِ تبریز
چوں او را بہ بینی تو او را بدانی

(اگر تم شمس تبریزی کے حال ومقام کی شرح وتفصیل چاہتے ہو تو پھر اُس سے
جا کر ملو اور دیکھو، تب تم اُس کے بارے میں جان پاؤ گے)

قونیہ میں مولانا رُومی میوزیم کی ایک دیوار پر خوش خط کتبہ آویزاں ہے جس پہ لکھا ہے:

شفاء العلیل لقاء الجلیل

یعنی کسی جلیل القدر روحانی ہستی کی ملاقات سے ذہنی وجسمانی طور پر بیمار کو شفا ملتی ہے۔ یہ بھی وہی محبت وملاقات میں دیکھنے سننے اور اس طور سے جاننے کی بات ہے۔

یوں دیکھا جائے تو حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کی زندگی پوری آب وتاب کے ساتھ ہمارے سامنے ہے۔ اُن کے بارے میں تذکرے اُن کی پوری شخصیت کو پوری طرح ہمارے سامنے

جلوہ گر کر دیتے ہیں۔ ان کی مجلسوں کی پوری تصویریں دلوں میں ذہن نشین ہوتی ہیں تو ہماری دنیا بدل جاتی ہے۔

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء، رحمتہ اللہ علیہ بدایوں میں پیدا ہوئے۔ (636ھ مطابق 1238ء) اور ابتدائی تعلیم وہیں حاصل کی۔ وہاں اُنھوں نے بہت سے جلیل القدر اساتذہ وعلماء و صوفیاء کی زیارت کی۔ پچیس سال کی عمر میں اعلیٰ تعلیم کے لئے آپ دہلی تشریف لائے۔ یہاں پھر آپ وقت کے بلند پایہ صوفیاء وعلماء سے ملے۔ ابتداء سے تکمیل تعلیم تک حالات وواقعات سے ظاہر ہوتا ہے کہ آپ اپنے دور کے جیّد عالم کی حیثیت سے کوئی بھی حکومتی عہدہ حاصل کر سکتے تھے مگر آپ نے عزیمت کی راہ اختیار کی یعنی رُشد وہدایت کے لئے اپنے تئیں وقف کرنے کا ارادہ کرلیا۔

اس کے لئے روحانی تربیت کی ضروری تھی اور پھر اس خاطر کسی مرشد کی صحبت اور نگرانی میں رہنا واحدِ اصول تھا۔ چنانچہ آپ اجودھن میں حضرت شیخ الاسلام شیخ فریدالدین والحقؒ کی خدمت میں حاضر ہوئے جو گویا آپ کا انتظار ہی کر رہے تھے، فرماتے ہیں، ''پہلا کلام جو مَیں نے شیخ فریدؒ کی زبان سے سُنا، یہ شعر تھا:

اے آتشِ فراقت دلہا کباب کردہ
سیلابِ اشتیاقت جانہا خراب کردہ

دنیا داری کی طرف تو پہلے ہی آپ کا میلان نہیں تھا مگر یہاں ایک ایسے مرشد کو دیکھا ''جن کا مقصد ترکِ کُلی تھا اور جو دونوں عالموں میں سے کسی پر نظر نہیں ڈالتے تھے۔''

آپ دو تین بار ہی اجودھن گئے اور حضرت شیخ فریدالدینؒ کے ہاں ٹھہرے مگر یہی ملاقاتیں کافی قرار پائیں اور شیخ فریدؒ نے آپ کو خلافت سے سرفراز فرمایا۔

شیخ فریدالدینؒ کے ہاں جو تجربات ومشاہدات ہوئے، آپ اکثر مجلسوں میں بیان فرمایا کرتے تھے مثلاً ایک ایسا موقع بھی آپ کو ملا جب آپ شیخ فرید کے حجرے کے دروازے پر بیٹھے تھے کہ آپ نے شیخ کو وجد کے عالم میں یہ بیت پڑھتے سنا:

خواہم کہ ہمیشہ در ہوائے تو زیم
خاکے شوم بزیرِ پائے تو زیم

مقصودِ من بندہ زکونین توئی
از بہر تو بمیرم و برائے تو زیم

آپ اندر چلے گئے، آپ نے دیکھا کہ ''شیخ وجد کی حالت میں ہیں، دونوں ہاتھ پیٹھ پیچھے کیے ہوئے قبلہ رُخ کھڑے ہیں، کبھی آگے جاتے ہیں پھر پیچھے آتے ہیں۔ یہ بیت پڑھتے ہیں اور سجدہ کرتے ہیں۔

مقصودِ من بندہ ز کونین توئی
از بہر تو بمیرم و برائے تو زیم

فرماتے ہیں: ''شیخ فریدؒ نے مجھے دیکھ کر کہا، 'اچھے وقت پر آئے ہو، کیا چاہتے ہو؟ مانگو، میں نے عرض کیا کہ میں استقامت چاہتا ہوں۔ شیخ فریدؒ نے فرمایا 'اچھا، میں نے دی'۔ اسی وقت اس کا اثر میں نے اپنے میں پایا۔''

پھر جب آپ مسند اشاد پر بیٹھے تو صرف رشد و ہدایت سے کام رکھا اور وقت کے کسی سلطان یا حکمران سے سروکار نہیں رکھا۔ کسی کی طرف سے نہ کوئی جاگیر قبول کی اور نہ باغ اور نہ ہی زرعی زمین۔ ایک مِلک نے انتقالِ ملکیت کی دستاویز پیش کی تو قبول نہ کی اور فرمایا ''کہاں میں اور کہاں باغ، زمین اور زراعت! اگر میں یہ زمین دستاویز قبول کرلوں تو لوگ کہیں گے کہ شیخ باغ جا رہا ہے۔ شیخ زراعت اور زمین کا تماشا دیکھنے جا رہا ہے۔ میری زندگی کے کام کو ان چیزوں سے کیا تعلق؟''

آپ دہلی کے باہر غیاث پور (موجودہ بستی نظام الدینؒ) میں آ کر خانقاہ میں بیٹھ رہے اور درباروں اور سلاطین کی جنگوں اور اُن کے باہمی معاملات سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔

آپ نے اپنے منصبِ ارشاد کا مقصد صرف ایک جانا 'خدمتِ خلق'۔ فرماتے ہیں: ''مجھے ایک خواب میں ایک کتاب دی گئی: جس میں لکھا تھا کہ جہاں تک ہو سکے، دلوں کو راحت پہنچا!''

آپ نے ایک گفتگو کے دوران میں اطاعت کی دو قسمیں بیان فرمائیں۔ اطاعتِ لازمی اور اطاعتِ متعدی: ''اطاعت لازمی وہ ہے جس کا فائدہ صرف اطاعت کرنے والے کے نفس کو پہنچے مثلاً نماز، روزہ، حج اور تسبیحات اور اس قسم کی چیزیں۔ اطاعت متعدی یہ ہے جس کی راحت اور منفعت دوسروں کو پہنچے یعنی انسان، محبت اور شفقت کے ساتھ جہاں تک اُس کے بس میں ہو، دوسروں

کی خدمت کرے۔ اُس کو اطاعت متعدیہ کہتے ہیں اور اس کا ثواب حد اور اندازہ سے زیادہ ہے۔ اطاعتِ لازمی کے لئے خلوصِ نیت ضروری ہے لیکن اطاعتِ متعدیہ جس طرح بھی ہو باعث ثواب ہے۔"

شیخ سعدیؒ نے بڑے سادہ الفاظ میں یہ بہت بڑی حقیقت بیان کردی تھی:

طریقت بجز خدمتِ خلق نیست

لوگوں کی رہبری و راہنمائی کرنا سب سے بڑی خدمت ہے۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ اپنی مجلسوں میں اکثر لوگوں کو دوسروں کے ساتھ تعاون، ہمدردی اور احسان و ایثار کی تلقین فرمایا کرتے تھے۔ ایک بار ایک درویش کی بات آپ نے حاضرین کو سنائی جس نے بیان کیا: "میں گجرات گیا تو وہاں میں ایک دیوانے سے ملا جو واصل اور حاجب کشف تھا۔ ہم دونوں ایک ہی مکان میں رہتے تھے اور ایک ہی کمرے میں سوتے تھے۔ میں ایک وقت اس شہر کے حوض کی طرف پہنچا جس کی نگہبان حفاظت کرتے تھے اور جس میں کسی کو پیر نہیں رکھنے دیتے تھے۔ میری اُس حوض کے نگہبان سے دوستی تھی اور اُس نے مجھے وضو کرنے کی اجازت دی۔ پھر کچھ عورتیں پانی بھرنے آئیں لیکن ان کو حوض میں پیر رکھنے کی اجازت نہ دی گئی۔ آخر کار ایک بوڑھی عورت میرے پاس آئی اور کہا کہ میرے برتن میں پانی بھر کر مجھے دے دو۔ میں نے بڑھیا کا برتن بھر کر اُس کو دے دیا۔ پھر ایک اور عورت آئی اور اُس کا بھی برتن مَیں نے بھرا۔ اسی طرح چار پانچ عورتوں کے برتن میں نے بھر دیئے۔ جب میں اپنے کمرے میں واپس آیا تو دیوانہ سو رہا تھا۔ نماز کا وقت تھا۔ میں نے باآواز بلند تکبیر پڑھی اور ارادہ تھا کہ نماز پڑھوں، دیوانہ جاگ پڑا اور مجھ سے کہا۔ یہ کیا شور و غوغا ہے۔ تیرا کام تو یہی تھا کہ تو نے ان عورتوں کو برتنوں میں پانی بھر کر اُن کو دیا۔"

آپ لوگوں کے اخلاق درست کرتے تھے۔ قلب میں درد رکھنے اور پالنے کی ہدایت کرتے تھے۔ ایک صاحبِ عقل و دانش مرشد کی طرح سطحیات سے گریز کرتے تھے اور اشارات سے کام لیتے تھے جیسے حافظ نے فرمایا ہے:

بتلقین و درسِ اہلِ نظر یک اشارت است
گفتم کنایے و مکرر نمی کنم

دوسروں کے لئے صرف دعا کرتے ہی نہیں تھے بلکہ نبی علیہ الصلوٰۃ والسلام کی پیروی میں لوگوں کو دعا کرنے کے طریقے بھی بتلاتے تھے۔ فرمایا کہ دعا کے وقت خدا کی رحمت کا خیال رکھنا چاہیے اور اپنے گناہوں کا خیال نہیں کرنا چاہیے۔ دعا آفت آنے سے پہلے کرنا چاہیئے تاکہ آفت نہ آئے۔ آفت آنے کے بعد بھی دعا کرنا چاہیئے تاکہ آفت کم ہو جائے لیکن ایک اہم بات آپ نے یہ کہی کہ دعا صرف تسکین دل ہے۔ خدائے عزوجل ہی جانتا ہے کہ کیا کرنا چاہیئے۔

اس دور کے منکرین تصوف اولیا اللہ کی کرامات کے تذکروں سے بہت شاکی ہیں۔ یہ جانے بغیر کہ خود اولیاء اللہ اور صوفیاء کرامؒ ان کو کس نظر سے دیکھتے تھے۔

خواجہ نظام الدین اولیاء رحمتہ اللہ نے دوسرے ولیوں کی طرح کبھی کرامات کو مقصود سمجھا نہ ان کی تشہیر کی اجازت دی بلکہ فرمایا: ’’خدا نے اولیاء پر کرامت کا پوشیدہ رکھنا فرض کیا ہے۔‘‘

آپ نے خرق عادت کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے چار مراتب بیان فرمائے:

معجزہ: انبیاء کے لئے، برائے تبلیغ دین اس کا اظہار ہوتا ہے۔

کرامت: ولیوں کے لئے، اس کا پوشیدہ رکھنا فرض ہے۔

معونت: پاگلوں اور مجنونوں سے ہوتی ہے جن میں نہ علم ہے نہ عمل۔

استدراج: جادوگروں کے خرقِ عادت کام۔

آپ نے فرمایا: ’’کرامت پیدا کرنا کوئی خاص بات نہیں ہے۔ مسلمان کو چاہیے کہ راستی کی راہ سے فقیر اور بیچارہ بن کر رہے۔‘‘

آپ کے ایک خلیفہ مولانا حسام الدین ملتانی نے عرض کیا ’’حضور! خلق مجھ سے کرامت طلب کرتی ہے۔ آپ نے جواب دیا: ’’باب الغیب پہ استقامت کرنا ہی کرامت ہے۔ تم اپنے کام میں ثابت قدم اور مستقیم رہو، کرامت کے طالب نہ ہو۔‘‘

آپ کے نزدیک ولایت کی بنیاد اور شہادت کرامت نہیں بلکہ استقامت ہے۔ شیخ فریدؒ نے آپ کو استقامت ہی ودیعت فرمائی تھی۔

آپ نے ایک گفتگو کے دوران میں ایک حکایت بیان کی جو اگرچہ ذرا طویل ہے مگر اس سے حضرت خواجہ نظام الدینؒ اور تمام ولیوں کی کرامت کے بارے میں رائے ظاہر ہوتی ہے۔ اس

لئے حوالہ مفید ہوگا۔ آپ نے شیخ سعدالدین حمویہؒ کے بارے میں فرمایا کہ ''وہ ایک مرد بزرگ تھے مگر شہر کا والی ان سے عقیدت نہیں رکھتا تھا، ایک دن ایسا ہوا کہ والی شہر شیخ کی خانقاہ کے دروازے پر پہنچا اور خانقاہ کے اندر اپنا حاجب (چوبدار) بھیجا اور حاجب سے یہ الفاظ کہے کہ اس صوفی بچے کو باہر بلالو، مَیں اُسے دیکھوں تو، چوبدار اندر گیا اور اُس نے شیخ سعدالدینؒ کو والی کا پیغام پہنچایا۔ شیخ نے اُس کی بات کی طرف مطلق توجہ نہ دی اور نماز میں مشغول رہے۔ چوبدار نے باہر آ کر صورتِ حال بتائی۔ والی کا سارا غصہ جاتا رہا اور وہ خود شیخ کی خدمت میں پہنچا۔ شیخ نے جب دیکھا کہ والی آ رہا ہے تو اُٹھ کھڑے ہوئے اور خوشی کا اظہار کیا۔ چنانچہ دونوں اکٹھے بیٹھ گئے۔

''پاس ہی ایک باغیچہ تھا۔ شیخ سعدالدین حمویہؒ نے وہاں سے کچھ سیب لانے کا اشارہ کیا۔ چنانچہ جب سیب لائے گئے۔ شیخ نے اُسے کاٹا' والی اور شیخ نے اُسے کھایا۔ سامنے پڑی ہوئی طشتری میں ایک موٹا سا سیب دھرا تھا۔ والی کے دل میں خیال آیا کہ اگر یہ شیخ کرامت اور صفائی باطن کا مالک ہے تو یہ موٹا سیب مجھے دے دے۔ جیسے ہی والی کے دل میں یہ خیال گذرا، شیخ نے ہاتھ بڑھایا، اس سیب کو اُٹھایا اور والی کی طرف منہ کر کے کہا کہ ایک دفعہ میں سفر میں تھا۔ دورانِ سفر میں، مَیں ایک شہر میں پہنچا۔ شہر کے دروازے پر بھیڑ لگی تھی۔ ایک بازی گر کرتب دکھا رہا تھا۔ اُس بازی گر کے پاس ایک گدھا تھا، اُس نے کپڑے سے گدھے کی آنکھیں باندھ رکھی تھیں۔ اسی اثنا میں اُس نے اپنے ہاتھ میں ایک انگشتری لی اور وہ انگشتری تماشائیوں میں سے کسی ایک کے ہاتھ میں ڈال دی۔ اُس وقت بازی گر لوگوں کی طرف متوجہ ہوا اور کہا کہ جس کے ہاتھ میں انگشتری ہے، یہ گدھا اُسے ڈھونڈ نکالے گا۔ اس پر وہ گدھا اُس بھیڑ کے اندر چکر لگانے لگا اور اُس کی آنکھوں پر پٹی اسی طرح بندھی ہوئی تھی۔ وہ ہر ایک کو سونگھتا سونگھتا اُس آدمی کے پاس پہنچ گیا جس کے ہاتھ میں انگشتری تھی۔ گدھا وہاں کھڑا ہو گیا اور برابر کھڑا رہا۔ بازی گر آیا اور اُس نے اُس آدمی سے انگشتری لے لی۔

''اس حکایت کو بیان کرنے کے بعد شیخ سعدالدین حمویہؒ نے والی شہر سے کہا کہ اگر کوئی شخص اپنے کشف و کرامت کا ذکر کرتا ہے تو وہ اپنے آپ کو اُس بازی گر کے گدھے کے درجے پر رکھتا ہے اور اگر اس بارے میں کچھ نہیں کہتا اور کوئی کرامت نہیں دکھاتا تو تمہارے دل میں یہ خیال گذرتا ہے کہ اس شخص میں صفائی باطن نہیں۔ شیخ سعدالدین حمویہؒ نے یہ فرمایا اور سیب والی شہر کے سامنے رکھ دیا۔''

امیر حسن سنجری فرماتے ہیں کہ ایک مجلس میں زبانِ مبارک سے ارشاد ہوا کہ کشف و کرامت آدمی کے راستے کا حجاب ہے۔ کارِ استقامت میں محبت پائی جاتی ہے۔ محبت کا عمل دخل ہوتا ہے۔ والحمدللہ علیٰ ذالک''

اب ذرا حضرت خواجہؒ کے شب وروز کے مشاغل پر نظر ڈالیے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ آپ کے معمولات میں نہ کوئی تکلف والی بات تھی نہ کسی قسم کا کوئی تصنع تھا۔

آپ کھلی مجلس میں بیٹھتے تھے جہاں ہر کہ ومہ کے لئے رسائی آسان ہوتی تھی، کوئی پروٹوکول نہیں ہوتا تھا۔ عقیدت مند اور احباب بھی بیٹھے ہوتے تھے اور اجنبی بھی، ہندو بھی اور مسلمان بھی اور ایک عجیب بات یہ ہے کہ حضرت خواجہؒ ہر ایک کو انفرادی توجہ سے بھی نوازرہے ہوتے تھے۔ مشورے دیتے تھے، نصیحتیں بھی کرتے تھے اور اوراد و وظائف بھی بتاتے تھے۔ ہر ایک اپنے اندر ایک نئی تحریک اور نیا ذوق وشوق لے کر رخصت ہوتا تھا۔ امیر خسرو کے ایک شعر سے اندازہوتا ہے کہ لوگوں میں مشہور تھا کہ حضرت خواجہ سے مل کر آدمی ایک نئی قوت لے کر جاتا ہے۔ پہلی ملاقات کے موقعہ پر امیر خسروؒ خانقاہ کے دروازے پر بیٹھ رہے تھے اور یہ رباعی لکھ کر حضرت کے پاس بھجوائی تھی۔

تُو آں شاہے کہ بر ایوانِ قصرت
کبوتر گر نشیند باز گردد
درویشے مُستمندے بر در آمد
اگر خواہی بیاید وگرنہ بار گردد

(تُو وہ بادشاہ ہے کہ اگر تیرے محل کی چوٹی پر کبوتر بھی بیٹھ جائے تو باز بن کر جائے گا۔ ایک حاجت مند درویش تیرے دروازے پر آیا ہے اگر تو چاہے تو آجائے ورنہ واپس چلا جائے)۔

آپ حکایات، روئیات، اقوال اور لطائف کے ذریعے لوگوں تک دانائی اور معرفت کی باتیں پہنچاتے اور ساتھ ساتھ موقع ومحل کے مطابق اشعار بھی دہراتے رہتے تھے۔ آپ ایک ایسے عارف تھے کہ ہر طور کا بندہ آپ سے بات کرکے مستفیض ہوسکتا تھا۔

اپنے اردگرد بادشاہی استبداد اور [illegible] غیر یقینی صورتِ حال کے باوجود آپ

لوگوں کو امن وسلامتی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی تلقین فرماتے تھے۔

امیر حسن سنجری لکھتے ہیں: ''حاضرین مجلس میں سے ایک نے عرض کیا کہ بعض آدمی کیا برسرِ منبر اور کیا دوسری جگہ آپ کو برابر برا کہتے ہیں۔ اب اس سے زیادہ نہیں سُن سکتے۔ آپ نے فرمایا کہ میں نے ان سب کو معاف کر دیا۔ اس وجہ سے آدمیوں کو عداوت اور مخالفت میں مشغول نہ ہونا چاہئے۔ اگر کوئی مجھے برا کہتا ہے تو میں اُس کو معاف کر رہا ہوں۔ تم کو بھی معاف کرنا چاہیے اور عداوت نہ مول لینا چاہیے۔'' پھر آپ نے ایک نہایت گہرا نفسیاتی نکتہ بیان فرمایا کہ اگر دو آدمیوں میں جھگڑا ہوتا ہے تو صحیح راستہ یہ ہے کہ ان میں سے ایک اپنے دل کو صاف کر دے۔ گر ایک نے اپنے دل کو صاف کر دیا تو دوسرے کی طرف سے بھی عداوت کم ہو جائے گی۔

خدمتِ خلق کے سلسلے میں آپ کا نظریہ یہ تھا کہ جہاں بھی کوئی ہے خواہ سرکاری ملازم ہے یا تاجر، بس وہ خلقِ خدا سے نیکی کا معاملہ رکھے۔ نیز اپنی روحانی مشغولی کا خیال رکھے۔ اُس کو ترک نہ کرنا چاہیے۔

صوفیاء کرام نے ہمیشہ حد درجہ کی مذہبی رواداری سے کام لیا۔ ہر ایک کی خدمت کی، کسی کو اپنی صحبت سے محروم نہیں رکھا۔ ان کا تبلیغ دین کا طریقہ بھی علماء وفقہا سے جدا تھا۔ اُنہوں نے معاشرے میں اپنے آپ کو ایک نمونہ کے طور پر پیش کیا۔ لوگ ان کو دیکھ کر مسلمان ہوتے رہے۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء نے ہندوؤں کو مرید کر لیا کہ اللہ کے فضل وکرم سے ان کی اگلی نسلیں کھلم کھلا اسلام قبول کر لیں گی۔

منکرینِ تصوف کا خیال ہے کہ صوفیا اسلام سے ہٹ کر کسی دوسری ڈگر پر چلتے تھے۔ لیکن صوفیا کرامؒ کی سوانحی کتب پڑھ کر یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ یہ حضراتؒ قرآن وحدیث کے عالم ہوتے تھے۔ ہر امر کا استنباط قرآن وحدیث سے کرتے تھے۔ صرف ایک بات اُن کو دوسرے منکرین وعلماء سے جدا کرتی تھی وہ اپنا مذہب ومسلک کسی پر ٹھونستے نہیں تھے مگر اپنے عمل اور حسنِ اخلاق سے غیر مذہب کے لوگوں کو اسلام کی طرف راغب کرتے تھے۔

لکھا ہے: ''ایک مسلمان غلام جو آپ کا مرید تھا، ایک ہندو کو ساتھ لایا اور کہا کہ یہ میرا بھائی ہے۔ جب وہ دونوں بیٹھ گئے۔ حضرت خواجہؒ نے اُس غلام سے پوچھا۔ کیا تمہارے اس بھائی کا

اسلام کی طرف بالکل میلان نہیں؟ اُس نے عرض کیا۔ میں اسے حضرت مخدوم کی خدمت میں اسی لئے لایا ہوں کہ وہ آپ کی نظر کی برکت سے مسلمان ہو جائے۔ حضرت خواجہؒ یہ سُن کر آبدیدہ ہو گئے اور فرمایا کہ ان لوگوں کا دل کسی کے قول سے متاثر نہیں ہوتا لیکن اگر انہیں صحبتِ صالح مل جائے تو اُمید ہو سکتی ہے کہ اس صحبت کی برکت سے یہ مسلمان ہو جائیں۔''

حضرت خواجہ نظام الدین اولیا رحمتہ اللہ علیہ نے زندگی کے ابتدائی دور میں ایسے عالموں اور درویشوں کو دیکھا تھا جن کا قال بھی حال تھا یعنی ان کی تذکیر سے لوگ متاثر ہوتے تھے مثلاً قاضی منہاج السراج کی مجلس وعظ میں آپ شریک ہوا کرتے تھے۔ ایک بار آپ نے ان کا ذکر کرتے ہوئے کہا: ''بغیر ناغہ ہر دوشنبہ کو اُن کی تذکیر میں جاتا تھا۔ کیا راحت ہوتی تھی، ان کے بیان اور قاریوں کے پڑھنے سے۔ آپ نے دو مصرعے پڑھے:

تو ز لب سخن کشادی، ہمہ خلق بے زباں شد
تو براہ خرام کردی، ہمہ دیدہ ہا رواں شد

(تو نے بات کرنے کے لئے ہونٹ کھولے تو سب خلقت بے زباں ہو گئی، تو
راہ میں چلنے لگا تو سب آنکھیں رواں ہو گئیں)

پھر آپ نے فرمایا کہ ایک دن میں ان کی تذکیر میں شدتِ ذوق سے بے خود ہو گیا۔ میں نہیں کہہ سکتا تھا کہ مر گیا ہوں یا مجھے کیا ہوا ہے۔''

اسی طرح ایک بزرگ مولانا نور ترک کی تعریف کرتے تھے کہ ان کی زبان میں بڑی تاثیر تھی۔ کسی کے مرید نہیں تھے۔ جو کچھ کہتے تھے، وہ قوتِ علم اور قوتِ مجاہدہ سے کہتے تھے۔

اسی طرح ایک بزرگ نظام الدین ابوالموید کی ایک مجلس وعظ کا ذکر کیا جہاں اُنہوں نے اپنی تذکیریوں شروع کی: ''میں نے اپنے بابا کے ہاتھ کی تحریر دیکھی ہے۔ آپ نے یہ جملہ ختم نہیں کیا تھا کہ آپ کے کلام کا مجمع پر اتنا اثر ہوا کہ سب رونے لگے۔ پھر آپ نے یہ شعر پڑھا:

بر عشق تو و بر تو نظر خواہم کرد
جاں در غمِ تو زیر و زبر خواہم کرد

حضرت خواجہؒ نے کہا، ''مجمع سے نعرے اٹھے، آپ نے دو تین بار یہ شعر دہرایا۔ پھر آپ

نے کہا، اے مسلمانو! دو مصرعے اور ہیں جو مجھے یاد نہیں آتے ہیں۔ کیا کروں؟ یہ بات آپ نے ایسے عاجزانہ طریقے سے کہی کہ تمام مجمع پر اثر ہوا۔“

حضرت خواجہ نے ایسے بزرگانِ کرام دیکھے تھے جن کے قال سے حال پیدا ہوتا تھا۔ خود حضرت خواجہ کی زبان میں بھی ایسی ہی تاثیر تھی۔ کوئی پڑھا لکھا ہوتا یا اَن پڑھ آپ کی باتوں سے یکساں متاثر ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آپ کے ملفوظات بڑے شوق سے قلمبند کیے گئے۔ آج بھی جب ہم ان مجالس کا حال پڑھتے ہیں تو حضرت خواجہؒ کی مؤثر شخصیت ہمارے تصور میں زندہ ہو جاتی ہے اور ہم جان لیتے ہیں کہ وہ کتنے بڑے مرشد تھے۔

مجھے یقین ہے کہ کوئی منکرِ تصوف بھی مطالعہ کے آداب کو ملحوظ رکھتے ہوئے ان کے ملفوظات پڑھے تو تصوف اور صوفیاءِ کرام کے بارے میں اُس کے شکوک و شبہات رفع ہو جائیں گے اور پھر اگر اُسے کوئی زندہ مرشد مل گیا تو وہ ضرور اُن کے حلقے میں بیٹھنا اپنے لئے باعثِ سعادت سمجھے گا!

◆◆◆

# مہر گڑھ

ظہیر جاوید

## دنیا کی قدیم ترین شہری ریاست

قدیم زمانے میں ہندوستان کا معلوم علاقہ دریائے سندھ کی نسبت سے سندھ کہلاتا تھا اور یہ معلوم علاقہ ایران کے ساتھ جڑا ہوا تھا پھر اس میں آج کے افغانستان کا بھی کچھ حصہ شامل تھا، بعد میں افغانستان اس میں سے خارج ہو گیا اور دریائے سندھ سے آگے کا علاقہ بھی دریافت ہو کر اس میں شامل ہو گیا تو اس کا نام بگڑ کے ہند یا ہندوستان ہو گیا، اس ہندوستان میں ہمیں جو سب سے پرانی بستی یا شہری ریاست ملتی ہے وہ مہر گڑھ کی ہے، مہر گڑھ بلوچستان میں ہے اور اس کا جس زمانے سے تعلق ہے اس زمانے میں یہ علاقہ سندھ کہلاتا تھا، مہر گڑھ کو، دریائے سندھ نے اور کوئٹہ، قلات اور سبی کے شہروں نے اپنے گھیرے میں لے رکھا ہے، یہ دریائے سندھ کے مغرب میں درۂ بولان کے قریب واقع ہے، اس کی دریافت ۱۹۷۴ء میں آثار قدیمہ کے فرانسیسی ماہرین نے کی تھی، اس کے بعد جو تحقیق شروع ہوئی اس سے دنیا کی تاریخ ہی بدل گئی۔

ہمیں پاکستان اور اس کے ارد گرد کے ملکوں میں ایک پرانی شہری ریاست چین کے صوبے ہی نان (Henan) میں دریائے ژی لو (Yi-Luo) کے کنارے ملتی ہے اس بستی کا نام جائے ہو (Jaihu) ہے، سائنسی تجربات سے یہ ثابت ہوا کہ یہاں سات ہزار ق م میں کاشتکاری ہوتی تھی، چین کے یہ آثار قدیمہ پی لنگ گینگ (Peilingang) ثقافت کا حصہ قرار دیئے جاتے ہیں اور اب تک اس کے ستر آثار دریافت ہو چکے ہیں جن میں جائے ہو کے آثار سب سے پرانے ہیں اس چینی تہذیب سے بھی پرانی مہر گڑھ کی شہری ریاست قرار پائی ہے، مہر گڑھ کا تعلق سندھ کی تہذیب سے ہے، اور اس کی دریافت سے پہلے سندھ کی تہذیب کا رشتہ 3500 ق م سے جوڑا جاتا تھا، اب جو مہر گڑھ کی دریافت ہوئی

ہے تو ماہرین اسے آٹھ ہزار ق م پرانی بتاتے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ سات ہزار ق م میں تو مہر گڑھ کے باشندے دھاتوں کا استعمال کرنے لگے تھے، انہوں نے ترکمانستان، ازبکستان، ایران اور عرب دنیا کے ساتھ تجارتی تعلقات قائم کر لئے تھے، وہ افغانستان اور وسطی ایشیاء سے قیمتی پتھر لے جا کر دوسرے ملکوں میں فروخت کرتے تھے، پنجاب میں ہڑپہ، سندھ میں موئین جو دڑو، اور گجرات کاٹھیاواڑ میں لوتھل اسی کا تسلسل قرار دیئے جاتے ہیں، ان کے آثار کشمیر کے دامن اور افغانستان تک پھیلے ہوئے ہیں اب تک سندھ کی اس تہذیب کی چودہ سو سے زائد بستیاں دریافت ہو چکی ہیں،

ایک اور پرانی بستی جیریکو (Jericho) بھی ہے، عرب اسے آریحا کہتے ہیں، جیریکو دریائے اردن کی وادی میں یروشلم سے تیرہ میل شمال مشرق میں ہے، کہتے ہیں کہ نافرمانی کی پاداش میں ایک مدت تک بھٹکنے کے بعد اسرائیلیوں کو جب راستہ ملا تو وہ سب سے پہلے یہاں پہنچے تھے، اس کی کھدائی سے بیس پرتیں برآمد ہوئی ہیں، ہر پرت ایک الگ دور کی کہانی بیان کرتی ہے یہاں کی سب سے پرانی پرت آٹھ ہزار ق م کی ہے، اسے کن لوگوں نے تعمیر کیا تھا اس کے متعلق کچھ کہنا ابھی تک ممکن نہیں ہوا، البتہ یہ طے ہے کہ یہ لوگ بڑے ذہین اور منظم تھے نہر کھود کر عین السلطان سے پانی اس شہر تک لائے تھے، یہ بستی کچی اینٹوں سے بنی ہوئی تھی اور اس کے گرد دو میٹر چوڑی فصیل بنائی گئی تھی، اگر یہ درست ہے تو مہر گڑھ اور جیریکو ایک ہی زمانے میں تعمیر ہونے والی بستیاں بن جاتی ہیں اور جائے ہوکی بستی ان کے بعد نمودار ہوتی ہے، جریکو میں اور مہر گڑھ کے لوگوں میں نمایاں فرق یہ ہے کہ جیریکو کے لوگ ظروف سازی نہیں کرتے تھے جبکہ مہر گڑھ کے لوگ ظروف سازی سے بھی آگے بڑھ چکے تھے،

مہر گڑھ کے قدیم باشندے جن مکانوں میں رہتے تھے وہ مٹی کی پکی اینٹوں سے بنے ہوئے تھے، یہ مکان ایک ترتیب سے بنتے تھے اور اس ترتیب کو برقرار رکھنے کے لئے گلیاں رکھی جاتی تھیں مہر گڑھ کوئی بے ہنگم بستی نہیں تھی، گلیوں کے ذریعے اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا تھا اور یہاں کے لوگ مکانوں میں اناج کا ذخیرہ کرنے کے لئے الگ کمرہ بناتے تھے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ پیداوار خوب ہوتی تھی، یہ لوگ، جوار، گندم کی کاشت کرتے اور کھجور کے درخت لگاتے تھے، کاشتکاری کے لئے وہ اناج کی ہر قسم کی الگ الگ چھ قطاریں بناتے تھے بھیڑ بکریاں اور دوسرے جانور پالتے تھے، اس بستی میں پانی کی نکاسی کا بندوبست بھی موجود تھا،

اس بستی کے مختلف پرتوں کو دیکھیں تو اس کا پہلا دور 7000 سے 5500 ق م کا تھا، اس دور کے آخری حصے میں یہ لوگ کانسی کی طرف قدم بڑھا چکے تھے یہاں سے ملنے والے آثار بتاتے ہیں کہ یہ اپنے مردوں کو بڑے اہتمام کے ساتھ دفن کرتے اور ان کے ساتھ روز مرہ کے استعمال کی چیزیں بھی رکھتے تھے، پہلے دور میں مردوں کے ساتھ زیادہ اور عورتوں کے ساتھ کم سامان دفن کیا جاتا تھا مگر وقت گزرنے کے ساتھ ایک تو لاش کے ساتھ دفن کئے جانے والے سامان میں کمی آتی گئی اور مردوں کے مقابلے میں عورتوں کی لاشوں کے ساتھ زیورات کی شکل میں زیادہ سامان رکھا جانے لگا، دوسرے دور میں جو 5500 سے 4800 ق م کا ہے لاشوں پر ایک خاص قسم کا رنگ لگا ہوا ملا ہے جو سنہرا اور بھورا ہے،

دوسرے دور میں یہ لوگ تانبے اور ٹن کا مرکب بنانے لگے تھے، موتیوں کی لڑیاں تیار کرنے لگے تھے اور خواتین نے بالوں کے مختلف سٹائل آزمانا شروع کر دیئے تھے، ان کے یہاں ظروف سازی بھی اسی دور میں شروع ہوئی تھی، اسی دور میں انہوں نے پتھر اور تانبے کی ڈرل بنائی اور دنیا میں کسی زندہ انسان کے دانت میں ڈرل کے ذریعے سوراخ کرنے کا عمل بھی سب سے پہلے یہاں ہوا، یہاں سے کئی لڑیوں والے وہ ہار بھی ملے ہیں جو بدخشاں میں تیار ہوتے تھے، جن سے یہ اندازہ قائم کیا گیا ہے کہ دوسرے دور کے آخر میں بدخشاں کے ساتھ ان کے تجارتی تعلقات استوار ہو چکے تھے۔

مہر گڑھ جب اس تیسرے دور میں داخل ہوتا ہے جو 4800 سے 3500 ق م کا ہے تو تجارت پر ان کی توجہ زیادہ ہو جاتی ہے، مگر اسکے بعد یہ شہر آہستہ آہستہ خالی ہونا شروع ہو جاتا ہے اور 2600 سے 2000 ق م کے درمیان ویران ہو جاتا ہے، اس شہر پر کسی نے حملہ نہیں کیا اور نہ انخلاء کی وجہ کسی دوسرے اور زیادہ طاقتور گروہ کا آ جانا تھا، بلکہ یہاں کے موسمی حالات نے لوگوں کو نقل مکانی پر مجبور کیا، بلوچستان میں گرمی بڑھتی چلی گئی، وہ خشک ہوتا چلا گیا تو پیداواری صلاحیت متاثر ہونے لگی، پھر بھی دراوڑوں نے کوشش کی کہ وہ اس علاقے کو چھوڑ کر نہ جائیں، ان میں سے کچھ نے نوشیرو کا رخ کیا 1900 ق م تک وہاں رہے، پھر دریائے ناری کے کنارے پیراک کو آباد کر لیا اور 800 ق م تک اس بستی کو آباد رکھا۔

مہر گڑھ کی بستی کا آغاز پتھر کے نئے زمانے کے ساتھ جڑا ہوا ہے، اور پتھر کا نیا زمانہ انسان کی زندگی میں ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے اس دور میں وہ پتھر کے نئے ہتھیار بنا چکا تھا اور اس کی ساری توجہ حملہ آوروں اور لٹیروں سے بچاؤ پر مرکوز تھی، پہلے یہ خیال کیا جاتا تھا کہ یہ زمانہ شہری ریاستوں کے قیام

[illegible] ب، شام کے شہر الی یو کے قریب ۱۹۷۵ء میں جو آثار دریافت ہوئے وہ بتاتے ہیں کہ وہاں پتھر کا نیا زمانہ 10700 ق م میں شروع ہوا تھا، یعنی مہر گڑھ سے کوئی تین ہزار سال پہلے، مگر اس زمانے کے الی یو میں کوئی شہری ریاست نہیں ملتی اور جو ملتی ہے وہ کہیں 5000 ق م میں آباد ہوتی ہے، ، چونکہ ماہرین کا کہنا ہے کہ کاشتکاری کا آغاز مشرق وسطی میں ہوا تھا اس لئے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ الی یو کے شکاری، مسلسل حرکت میں رہتے تھے یعنی خانہ بدوش تھے اور کسی ایک جگہ اس وقت تک ہی قیام کرتے تھے جب تک فصل تیار نہیں ہو جاتی تھی، شام کے علاقے ابو ہریرۃ سے ملنے والے آثار اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہاں 11050 ق م میں کاشتکاری شروع ہو چکی تھی، اب بات یوں بنتی ہے کہ کاشتکاری کا آغاز مشرق وسطی سے ہوا تھا اور دراوڑ یہ علم اپنے ساتھ لے کر مہر گڑھ آئے تھے، کیا یہ لوگ عالی تھے؟... شاید نہیں، ان کے پاس بستیوں کی تعمیر کا جو علم تھا، وہ ہمیں اس دور یعنی 7000 ق م کے زمان میں نہیں ملتا،

ماہرین آثار قدیمہ رفائل پمپیلی (Raphael Pumpelly)، رابرٹ بریڈوڈ (Robert Braidwood)، کارل سوئیر (Carl Sauer) لیوئس بین فو(Lewis Binford) کینٹ فلینی (Kent Flanney)، اور ڈیوڈ ریوڈوس (David Riudos)، نے اپنے اپنے انداز میں انسانوں کے اکٹھ کو بیان کیا ہے، اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ آخری برفانی دور جو 20000 ق م میں شروع ہو کر 11000 ق م میں ختم ہوا تھا، اس کے بعد خشک سالی کا جو دور آیا اس نے انسانوں کو نخلستانوں میں اکٹھے ہونے پر مجبور کر دیا تھا، یوں خاندان، گروہ، قبیلے وجود میں آئے اور یہ لوگ، شکار کرتے، پہلے سے جمع کئے ہوئے بیجوں سے فصل اگاتے، ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے لگے، اب بات کچھ اور واضح ہو گئی ہے اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ خشک سالی نے جنگل اور ان میں خودرو، گندم، جوار اور دالوں کو نہیں رہنے دیا تھا، ان کے کچھ بیج جو کسی کے پاس رہ گئے تھے، ان میں سے کچھ زمین پر گر پڑے اور انہوں نے فصل کی شکل اختیار کر لی اور یوں کاشتکاری کا سلسلہ چل نکلا، اب سوال یہ پیدا ہوا کہ کیا کاشت نے ایسے برتنوں کی ضرورت پیدا کی جن میں اناج کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جایا جائے یا انہیں محفوظ کیا جائے، اس رخ پر کام کرنے سے یہ نتیجہ اخذ ہوا کہ ایسے برتن سب سے پہلے میریوں نے بنائے تھے، اس میں کوئی شک نہیں کہ اناج ذخیرہ کرنے کے برتن سب سے پہلے میریوں نے ہی بنائے تھے مگر ظروف سازی اس سے پہلے

شروع ہو چکی تھی، حال ہی میں جاپان میں جو برتن ملے ہیں وہ 14.000 ق م کے ہیں، اس کے معنی یہ ہوئے کہ ظروف سازی صرف اناج کی ضرورتوں کو سامنے رکھ کر نہیں ہوئی تھی، اسی طرح دراوڑ جب مہرگڑھ میں آباد ہوئے تو انہیں برتن بنانے نہیں آتے تھے، یہ تنکوں کی ٹوکریاں بناتے، ان پر بیٹومن (Bitumun) مل دیتے تھے، بیٹومن تارکول جیسا کیمیکل ہوتا ہے اور 550 سینٹی گریڈ درجہ حرارت پر ابلتا ہے، اس طرح یہ ٹوکریاں اس قابل ہو جاتی تھیں کہ ان میں پانی لایا جائے اور دوسری چیزیں ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جائی جا سکیں، یہ لوگ اس دور سے نکل کے آئے تھے جس دور میں طاقتور مرد، جانوروں کا شکار کرتے اور کمزور مرد، عورتیں، بچے جنگل سے پھل اور بیج چن کر لاتے تھے، ان بیجوں میں، گندم، جوار اور دالیں شامل ہوتی تھیں۔

اس مقام سے یہ لوگ آگے بڑھے انہوں نے کچی اینٹوں کی بستی تعمیر کی، اس سے باہر کھیت تیار کئے، مصنوعات بنانے اور دوسرے ملکوں میں آنے جانے لگے، مہرگڑھ کے لوگ جن کی تجارت بہت دور تک پھیلی ہوئی تھی، ان کے ہر تجارتی خاندان کی اپنی الگ مہر ہوتی تھی، جن پر ان کے رسم الخط میں کچھ لکھا ہوتا تھا، مہرگڑھ کے لوگ جو رسم الخط استعمال کرتے تھے وہ آٹھ ہزار ق م میں رائج تھا، اس رسم الخط اور زبان کو سمجھنے کی اب تک کی تمام کوششیں ناکام ہو چکی ہیں، اس زبان کی جدید شکل براہوی، تامل، تلنگو، مالیالم کو تو سب سمجھتے ہیں مگر وہ زبان جو ان سب کا نقطۂ آغاز ہے سمجھ میں نہیں آ رہی یا یوں کہئے کہ اسے سمجھنے کے لئے بھرپور انداز میں کام ہی نہیں ہوا، اگر ہم رسم الخط کے حوالے سے دیکھیں تو ہمارے پاس تین پرانے تصویری خط آ جاتے ہیں، ان میں سے چینی خط تو اپنی ایک الگ تاریخ بنا لیتا ہے، مہرگڑھ اور جیریکو کی تاریخ الگ ہو جاتی ہے، جس طرح مہرگڑھ کی زبان نے آگے مختلف زبانوں کو جنم دیا اسی طرح جیریکو کے متعلق یہ خیال کیا جاتا ہے کہ قدیم عبرانی، عربی اور مصری اس سے نکلی ہیں، مگر یہ بات طے نہیں ہوتی کہ کون سا رسم الخط پہلے آیا، اس پیچیدہ صورتحال میں یقین سے صرف ایک ہی بات کہی جا سکتی ہے کہ تصویری خط کی ایجاد سے انسان کو اپنی بات آگے پہنچانے کا ایک ذریعہ ضرور میسر آ گیا، جسے اس نے بہتر بنانا شروع کیا، تو تصویریں سکڑتی چلی گئیں، اور ان میں سے مختلف زبانوں کے حروف تہجی ابھرنے لگے، لیکن برتری جتانے اور قائم کرنے کا جذبہ یہاں بھی اپنا کمال دکھاتا رہا، فاتحین صرف مفتوحین کا بے دریغ قتل عام ہی نہیں کرتے تھے وہ شہروں، ان کے عبادت گھروں، مفتوحین کی عروج کی علامتوں کو بھی نذر آتش

نہیں کر دیتے تھے بلکہ ان کے علمی خزانے کو بھی جلا کر راکھ کر دیتے تھے۔

آج دنیا میں اگر چہ بیشمار زبانیں بولی جاتی ہیں مگر ان میں معروف چھ ہزار نو سو زبانیں ہیں، چنانچہ اس وقت زبانوں کی جانکاری ایک باقاعدہ علم بن چکا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ کون سی زبان، کس کس راستے سے گزر کے آج کے مقام تک پہنچی ہے، یہاں اس بات کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے کہ دو لاکھ سال پہلے جب انسان کو قوت گویائی حاصل ہوئی تو اسی کے ساتھ زبانیں وجود میں آنے لگی تھیں، پھر جب فتوحات کا سلسلہ شروع ہوا تو فاتحین نے مفتوحین کی بولی کو دبا لیا، مگر کچھ الفاظ مفتوحوں کے بھی ان کی بولی میں شامل ہو گئے، یوں زبانوں میں سے زبانیں نکلتی چلی گئیں،

مہر گڑھ کی داستان یہاں ختم نہیں ہوتی بلکہ یہاں سے شروع ہو رہی ہے اب بلوچستان میں مہر گڑھ کے باشندے بروہی کے نام سے پہچانے جاتے ہیں، بلوچستان میں رئیسانی، شہوانی، سمولانی، ہنگل زئی، محمد شاہی، لہری، بزنجو، محمد حسنی، زہری، مینگل، لانگو، وہ قبائل ہیں جو براہوی اور بلوچی دونوں زبانیں بول سکتے ہیں، بروہی بڑی تعداد میں کراچی میں بھی آباد ہیں اور بلوچی، براہوی کے ساتھ ساتھ سندھی بھی بول لیتے ہیں شمالی ہندوستان میں صرف بلوچستان ہی ایک ایسی جگہ ہے جہاں دراوڑوں نے خود کو زندہ اور قائم رکھا ہے، شمالی ہندوستان کے باقی علاقوں کو یہ لوگ خالی کر چکے ہیں۔

◆◆◆

# اردو افسانے کے رجحانات کا مختصر جائزہ

## طاہر نقوی

افسانے کا تخلیقی سفر زبان سے شروع ہو کر قاری کی تفہیم پر ختم ہوتا ہے۔ اگر افسانہ مضبوط ہے تو اس کا سفر جاری رہتا ہے، اس سے تخلیق اور فکر کے سوتے پھوٹتے ہیں اور وہ زماں و مکاں کے حصار سے آزاد ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار کو اپنے کرداروں کے اتنے قریب ہو کر لکھنا چاہئے کہ جب اصل زندگی میں اُن کرداروں سے ملاقات ہو تو وہ محتاج تعارف نہ رہیں۔ افسانے میں کہانی کو کنٹرول کرنے والے عناصر، واقعات اور کردار دونوں مل کر اکائی بناتے ہیں۔ یوں اس کے موضوع کا ارتقا، کردار اور واقعات کے سہارے ہوتا ہے۔ افسانے کی یہ نوعیت نظام کی کسی صورت حال کو اُبھارتی ہے اور نتیجے کے طور پر قاری، افسانہ نگار اور نقاد کا فکری تصادم ہوتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہوتا ہے جب کوئی افسانہ آفاقیت کی سطح پر نظر آتا ہے۔

افسانوی تکلم کی ہیئت، شاعری میں تکلم کی ہیئت سے مختلف ہوتی ہے۔ شعر میں تکلم عام سی بات ہے جبکہ افسانے میں ایسا نہیں۔ افسانہ نثری مونولوگ ہے جو مکالے کی آمیزش سے جنم لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں معاشرتی تغیرات کی اثر پذیری اپنی کیفیت کے ساتھ ملتی ہے۔ لہٰذا افسانے کی بنیاد بننے والے پس منظر کی نوعیت، اردگرد کے ماحول اور معاشرے سے افسانے کے کرداروں کے باہم تصادم سے مل کر افسانے کا وحدت تاثر قائم ہوتا ہے۔

افسانہ ایک صنف ادب ہے جس پر اب تک کئی تجربات ہوئے ہیں۔ چنانچہ خود اردو افسانہ اپنی ابتدائی شکل سے لے کر موجودہ عہد تک کئی تبدیلیوں سے گزرا ہے۔ یہ اس صنف کی مقبولیت کے سبب ہوا۔ اگر اردو کی ابتدائی طلسماتی کہانیوں اور داستانوں سے صرف نظر کیا جائے تو یہ کہنا درست ہوگا کہ پریم چند کے افسانوں نے اردو کے مختصر افسانے کو بنیاد فراہم کی۔ اگرچہ اردو افسانہ مغرب کا مرہونِ منت ہے،

تاہم مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ پریم چند نے افسانے کے خدوخال مقرر کیئے۔ اردو افسانے کے فارم میں اب تک جو تبدیلی ہوئی وہ خود افسانہ نگار نے محض اپنے اردگرد کے حالات کے زیر اثر اپنی تخلیقی صلاحیت سے کی۔ البتہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کی ہیئت اور مزاج کا مسئلہ پیچیدہ ہوتا چلا گیا اور یوں اردو افسانے نے کئی کروٹیں لیں۔

1936ء اردو افسانے کی زندگی میں اہمیت اختیار کر گیا۔ اسی برس افسانے کے خدوخال سامنے آئے اور کوئی راہ متعین ہوئی۔ پھر سیاسی اور نظریاتی تحریک ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' کے زیر اثر حقیقت پسندانہ افسانہ لکھا گیا۔ اس افسانے کو بلاشبہ بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ تاہم اس میں اختلافات کی گنجائش نکالتے ہوئے یہ بھی کہا گیا کہ جو ادب کسی نظریے کی بنیاد پر لکھا جاتا ہے، وہ تخلیقی نہیں بلکہ عارضی ہوتا ہے اور اس میں نعرہ بازی زیادہ ہوتی ہے۔ مگر اس دور میں بلاشبہ اردو کے اہم اور شاہکار افسانے تخلیق ہوئے۔ افسانوی مجموعہ ''انگارے'' نیا موڑ ثابت ہوا۔ اس مجموعے میں شامل کہانیاں، مغربی فن اور مشرقی سماجی زندگی کا امتزاج ہیں۔ کم وبیش اسی زمانے میں افسانے میں شعور کی رو کا نظریہ شامل ہوا۔ افسانے کی یہ تکنیک، کردار سازی اور اس کی نفسیات سے متعلق ہے۔ یہ تکنیک افسانے میں بعد تک استعمال کی جاتی رہی۔

سیاسی، معاشی، معاشرتی اور سماجی تبدیلی نے افسانے کو ہمیشہ متاثر کیا۔ 1947ء کی جغرافیائی تقسیم کے نتیجے میں اردو افسانہ زیادہ جم کر لکھا گیا۔ بعض افسانے اردو کے بہترین اور نمائندہ افسانے شمار کیئے گئے۔ ان میں خاص طور پر طنزیہ عنصر اپنایا گیا۔ معاشرے اور سیاست کی خامیوں کی نشاندہی بھی کی گئی۔ ادب کا سیاسی استحکام اور انتشار سے گہرا تعلق ہے۔ لہذا جب ملکوں میں امن وامان اور خوش حالی کا دور دورہ ہو تو ادب نسبتاً کم تخلیق ہوتا ہے۔ اس کے برعکس انتشار، افراتفری اور بے چینی کی کوکھ سے ادب زیادہ اور معیاری پیدا ہوتا ہے۔ افسانے میں کوئی نہ کوئی نیا سلوب بھی آتا ہے۔ مگر کوئی اسلوب افسانے سے مکمل طور پر یکا یک کبھی غائب نہیں ہوتا۔ ایسا وقت آتا ہے جب ساتھ ساتھ کسی نئے اسلوب کا چرچا ہونے لگتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کے بعد 1960ء میں علامت اور تجرید کا عمل دخل ہوا۔ ملک میں کئی بار مارشل لاء کے تسلط کے نتیجے میں دوسروں کی طرح تخلیق کاروں نے اپنے انداز میں سوچا۔ میرے نزدیک افسانے میں علامت اور تجرید کا استعمال خوف کی نشان دہی کرتا ہے۔ تاہم اُس وقت اس علامتی

اور تجریدی افسانے کی خاصی واہ واہ ہوئی۔ بعض نقاد کہنے لگے کہ فی زمانہ افسانے کا اصل اسلوب یہی ہے۔ اس دور میں ایسے بازی گر بھی شامل ہوئے جو نہ علامت کی تفہیم رکھتے تھے اور نہ تجرید کی۔ انہوں نے الفاظ کے اس گورکھ دھندے سے قاری کو ناراض کر دیا۔ سائنسی اور الیکٹرونک ابلاغ عامہ کے اس دور میں قاری اتنا باشعور ہو چکا ہے کہ جملوں کی بھول بھلیوں اور الفاظ کی اکھاڑ پچھاڑ سے پیدا کردہ معمے اور افسانے میں تمیز کر سکتا۔ ایسی فیشن زدہ اور بے معنی تحریروں کو افسانے کے کھاتے میں ڈال دیا گیا۔ اس معاملے میں بعض ادیبوں کا خیال تھا کہ افسانے میں کہانی کبھی غائب نہیں رہی۔ بلکہ محض اس کی شکل ذرا مختلف دکھائی دیتی رہی۔ قاری نے اس تاویل کو تسلیم نہیں کیا۔ اُسے ہمیشہ کہانی سے دلچسپی رہی اور اب بھی ہے۔ دراصل بھائی لوگوں نے علامت کو غلط سمجھا۔ علامت منزل تک پہنچنے کا محض ذریعہ ہوتی ہے۔ مگر اسے خود منزل سمجھ لیا گیا۔ دس بارہ برس یہی تماشہ رہا۔ شخصی اور انفرادی علامت نگاری ناراض قاری کو واپس لانے میں ناکام رہی۔ چنانچہ اکثر نقاد اصرار کرنے لگے کہ اب کہانی کی واپسی ہونی چاہیے۔ تقریباً 1970ء سے افسانے میں کہانی کی واپسی شروع ہوئی اور قاری افسانے کی طرف متوجہ ہوا۔ اب افسانہ زیادہ توانائی کے ساتھ منظر عام پر آیا۔ اس میں اپنے دور کی مناسبت سے اپنے اندر نت نئے، جدید اور آفاقی موضوعات سمونے کی صلاحیت پیدا ہوئی۔ افسانے میں تہہ داری آئی۔ کیونکہ اس کے بغیر افسانہ اپنی موت خود مر جاتا ہے۔ 1970ء افسانے کی تاریخ میں اہم موڑ ثابت ہوا۔ اردو افسانے میں عالمی افسانے کے مد مقابل کھڑا ہونے کا اعتماد پیدا ہوا۔

اس مرحلے پر برصغیر میں ایک اور المناک واقعہ رونما ہوا۔ مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے جو بھی سیاسی اور سماجی محرکات رہے ہوں، اس سانحے نے افسانے کو کسی قدر متاثر ضرور کیا۔ 1947ء میں برصغیر کی تقسیم کے برعکس مشرقی پاکستان کی علیحدگی نے اپنے اثرات ذرا مختلف انداز میں ڈالے۔ اس سانحے کے بعد خاص طور پر کراچی کی ادبی فضا میں آپا دھاپی مچ گئی۔ وہاں سے ہجرت کرنے والوں میں سے بعض نے یہاں آ کر ادب میں کسی نہ کسی طرح صرف اپنی جگہ بنانے کی طرف اپنی توجہ مرکوز کر دی۔ اس سانحے پر اس کی اہمیت کے برعکس کم افسانے سامنے آئے۔ یا پھر یوں کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ نگاروں نے اپنے طور پر خود یہ فیصلہ کر لیا کہ برصغیر کی تقسیم پر لکھے گئے افسانوں سے بہتر اب کوئی افسانہ تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ وہاں سے ہجرت کا دکھ جھیل کر آنے والے افسانہ نگاروں کے افسانوں میں فنی رچاؤ اور تخلیقی جوہر سے زیادہ خود

ان کا ذاتی درد شامل رہا۔ اُن کے افسانے محض جذباتی اظہاریئے کا نمونہ ثابت ہوئے۔ میری نظر میں یہ سانحہ 1947ء کے واقعے سے کئی لحاظ سے مختلف تھا۔ مگر ایسے افسانے نہیں لکھے گئے۔

دیکھنے میں آیا ہے کہ اردو کے ایسے افسانوں کی زیادہ اہمیت دی گئی جو کسی سانحے یا واقعہ پر لکھے گئے۔ البتہ وہ واقع گزر جانے کے بعد ایسے افسانے اکثر اپنی اہمیت کھو بیٹھتے ہیں۔ اس امر کو اس طرح سمجھنا چاہئے کہ برصغیر کی تقسیم کے موضوع پر تخلیق کئے گئے افسانے اسی علاقے کے لئے اہم ہو سکتے ہیں۔ باقی دنیا میں اس واقع کی کوئی شناخت نہیں بنتی اور نہ وہاں کے لوگوں کو اس سے کوئی جذباتی لگاؤ ہو سکتا ہے۔ چنانچہ افسانے کا موضوع آفاقی اور ہر دور کے لئے ہونا چاہئے۔ شاید یہی پس منظر ہے کہ اکثر نقاد اور قاری انگریزی کے افسانوں سے متاثر ہر کر یہ کہتے ہوئے پائے گئے ہیں کہ اردو افسانہ ابھی مغرب کے افسانے کی سطح تک نہیں پہنچ پایا۔ اس معروضی نقطۂ نظر سے ہٹ کر دیکھا جائے تو اردو افسانہ مغرب کے افسانے سے کسی طرح کم نہیں، نہ اسلوب اور نہ موضوع کے لحاظ سے یہاں ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو افسانے کو مغرب کی زبانوں میں زیادہ سے زیادہ منتقل کیا جائے تا کہ وہاں اردو افسانے سے آگاہی اور اس کا حلقہ وسیع تر ہو۔ اردو افسانہ اپنے طلسماتی بیان، فرضی داستانو، حقیقت پسندی، شعور کی رو، مزاحمت، علامت اور تجرید کے طویل سفر کے بعد اب آدمی کی اصل کہانی کی طرف لوٹ چکا ہے۔ اور اپنے تخلیقی سفر پر توانائی کے ساتھ رواں دواں ہے۔

◆◆◆

# افسانہ: بحیثیت صنفِ ادب

## ایم۔ خالد فیاض

ادبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اصناف کی شکست و ریخت اور نمود و نشو و نما کا عجب تماشا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے اپنے ادوار میں پر شکوہ اصناف آنے والے ادوار میں، وقت کے سامنے اپنی بے دست و پائی کے باعث کس طرح فنا کے گھاٹ اترتی رہیں اور دوسری طرف نئی نئی اور ابتدائی دنوں کی کم مایہ اصناف کس طرح بالیدہ ہو کر مائل بہ عروج ہوتی رہیں، یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ حقیقت روشن ہے کہ ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصناف ایک طرف دم توڑتی رہی ہیں تو دوسری طرف جنم لیتی رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ بعض اصناف پیدا ہونے کے کچھ ہی عرصہ بعد شیر خوارگی کے عالم میں مرتی دیکھی گئی ہیں اور بعض نے ایسی بھرپور زندگی پائی اور پھلی پھولیں کہ ایک زمانہ اُن کا معترف ہوا، یہ الگ بات کہ آخر کار فنا اُن کا بھی مقدر ٹھہرا۔ مطلب یہ کہ اصناف کی زندگی، وقت اور حالات کے تقاضوں پر منحصر ہوتی ہے۔ کوئی صنف جب تک وقت کے تقاضوں کو نبھاتی ہے، زندہ رہتی ہے اور جب اُس میں ان تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت و طاقت نہیں رہتی، فنا کے گھاٹ اُتر جاتی ہے۔ وقت کسی صنف سے کوئی رعایت برتنے پر راضی نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی صنف کے تاریخ کارناموں کو خاطر میں لاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ دنیائے ادب کی بڑی بڑی اصناف مثلاً رزمیہ، داستان، تمثیل، مثنوی وغیرہ اپنے وجود کو قائم نہ رکھ سکیں۔ ناول کو جدید عہد کا رزمیہ کہہ کر رزمیہ کی اہمیت کا احساس تو دلایا جا سکتا ہے لیکن اپنی تمام تر تاریخی اہمیت کے باوجود آج رزمیہ لکھا نہیں جا سکتا۔ مولانا روم کی ''مثنوی معنوی'' کو دنیا کے عظیم ادب میں جگہ تو دی جا سکتی ہے مگر آج اس طرز پر مثنوی لکھنے کا خیال پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ اساطیر اور داستانوں پر جارج فریزر اور لیوی اسٹراس جیسے مفکرین تحقیقی کام کر کے اُن کی نئی معنویت تو

اُجاگر کر سکتے ہیں مگر داستان کی صنف کو رواج نہیں دے سکتے۔ آج کون سی صنف تخلیقی امکانات کا اظہاریہ بن سکتی ہے اس کا تعین مخصوص وقت اور عہد کرتا ہے۔

دوسری طرف ہم یہ بات یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آج جو صنف زندہ ہے وہ ضرور وقت کے کسی نہ کسی تقاضے اور ضرورت کو نبھا رہی ہے۔ پھر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ ایک وقت اور ایک مکان میں صرف ایک ہی صنف حیات نہیں ہوتی۔ ایک زمان اور ایک مکان کے باوجود متعدد اصناف سانس لے رہی اور زندگی کر رہی ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کوئی صنف تن تنہا زمان و مکان کے تمام تقاضوں کو نبھا سکے۔ قدیم عہد میں کوئی ایک آدھ مثال ہو تو ہو جب اس قدر پیچیدہ انسانی روابط اور کشاکش حیات کے مظاہر ابھی وقوع پذیر نہیں ہوئے تھے ورنہ آج کے اس عہد میں کوئی سی بھی ایک صنف زندگی اور اس کے تمام متعلقات پر محیط ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی کیوں کہ ہر صنف کا ایک دائرہ کار ہوتا ہے اُس سے باہر یا اُس سے ماورا اُس کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جو صنف زمان و مکان کے جس عہد میں زندہ ہے اُس کی جگہ کوئی اور صنف نہیں لے سکتی چاہے اُس کا دائرہ کار اُس سے کتنا ہی بڑا یا چھوٹا کیوں نہ ہو۔

افسانہ (مختصر افسانہ) کی بحیثیت صنف ادب اہمیت کا اندازہ ہم اسی بنیاد پر لگا سکتے ہیں اور دیگر اصناف میں جو اپنے دائرہ کار میں بے شک افسانہ سے بڑی اصناف ہیں افسانہ کے وجود کا جواز فراہم کر سکتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی ممانعت نہیں کہ افسانہ شاعری یا ناول کی جگہ نہیں لے سکتا مگر یہ کہنے میں بھی کوئی باک نہیں کہ شاعری اور ناول بھی افسانہ کی جگہ لینے سے معذور ہیں۔ یہ درست ہے کہ انسان کی جن جذباتی اور احساساتی ضرورتوں کو شاعری پورا کر سکتی ہے اور ناول جس فریم میں تعقلاتی اور واقعاتی پہلوؤں کو اُجاگر کر کے تسکین کا سامان فراہم کر سکتا ہے افسانہ اُس کا دعوےدار نہیں ہو سکتا۔ مگر افسانہ اپنے فریم میں انسان کی جس جمالیاتی حظ کا اہتمام کرتا ہے اور بیک وقت جس طرح اس کے احساساتی اور تعقلاتی پہلوؤں کو شدت سے متاثر کرتا ہے شاعری اور ناول دونوں اس اعجاز سے محروم ہیں اور اسی لیے یہ کہا گیا کہ ''افسانے کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ ناول نہیں ہوتا۔'' (1) اور یہ بات ہر صنف پر صادق آتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ افسانہ یا ڈراما نہیں ہوتا یا فکشن کا اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہوتا

وغیرہ وغیرہ۔

فکشن کی اصناف ہونے کے ناتے افسانہ کا تقابل ناول سے ضرور ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے کہ تقابل وہ ذریعہ ہے جس سے کسی صنف کی تعریف، اُس کی حدود اور اہمیت کا تعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے لیکن تقابل کرتے ہوئے وہ ناقدین جو معرکہ آرائی پر اُتر آتے ہیں اور کسی ایک کی فتح اور کسی دوسرے کی شکست کو ہی تقابلی مطالعے کا ماحصل سمجھتے ہیں، دو اصناف کے ساتھ بڑی زیادتی کرتے ہیں۔ تقابل، تفہیم کا وسیلہ ہے، دو اصناف کے درمیان جنگ و جدل اور معرکے کی فضا قائم کرنا اس کا مطالعاتی منصب ہرگز نہیں ہے۔ تقابلی مطالعے سے دو اصناف (یا دو شعرا یا دو ادب وغیرہ) میں افتراق و اشتراق کی جملہ صورتیں سامنے لائی جاتی ہیں اور پھر ان دو اصناف کی اپنی اپنی حدود اور دائرہ کار کا تعین ہوتا ہے جو صنف کی تفہیم اور تعریف کرنے میں معاونت کرتا ہے۔

افسانے کے بارے میں بڑی دیر تک یہ خیال رہا کہ یہ ناول کی تصغیری صورت ہے یا اس کی ارتقائی شکل ہے اور اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ ابتدا میں لکھنے والوں کے ہاں افسانہ سچ مچ ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا اور سوائے اختصار کے اس میں اور ناول میں فنی سطح پر اور کوئی فرق نہیں تھا لیکن جلد ہی افسانہ نے اپنے خدوخال وضع کر لیے اور ناول کے بہت قریب ہونے کے باوجود بہت دُور ہو گیا۔ اُس نے زندگی کے ایسے پہلوؤں سے اپنے تعلق کو استوار کیا جنھیں وسعت اور پھیلاؤ سے کوئی نسبت نہیں تھی لہٰذا اختصار میں بھی معنویت کی دنیائیں سمو دینا اور کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دینا افسانے کے فن کی بنیادی خصوصیت ٹھہری۔

افسانہ ناول کے مقابلے میں زندگی کے ایسے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جو اپنی معنویت مختصر کینوس پر ہی اُجاگر کر سکتے ہیں اور یہی وہ نکتہ ہے جس پر غور اور توجہ کی ضرورت ہے کیوں کہ یہی بات ناول کی موجودگی میں افسانے کے وجود کا بنیادی جواز ہے۔ زندگی کے کچھ اسرار اور حقیقتیں ایسی ہیں جو صرف افسانہ کی صورت میں ہی منکشف ہوتی ہیں، دوسری اصناف اور ہیئتیں ان کے اظہار کے لیے مناسب پیرایہ اختیار نہیں کر سکتیں۔

اگر ناول کو افسانے پر محض اس حوالے سے فوقیت دی جائے کہ اُس کا کینوس زیادہ وسیع ہے، جس کی وجہ سے کرداروں کا ہجوم، واقعات کی کثرت اور زمان و مکان کی وسعت نظر آتی ہے تو پھر

ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نسیم حجازی کے ناول، چیخوف کے مختصر افسانوں پر فوقیت رکھتے ہیں اور ہم اس بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ نسیم حجازی، چیخوف سے بڑے فن کار ہیں لیکن یہ بات کس قدر مضحکہ خیز ہے اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایک تیسرے درجہ کے ناول نگار کا پہلے درجہ کے افسانہ نگار سے تقابل کر کے اپنی مرضی کے مطابق نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی جارہی ہے لیکن اس سے اتنی بات واضح ضرور ہو جاتی ہے کہ محض کسی صنف کے کینوس کا پھیلاؤ اُس میں اُس وقت تک بڑے پن کا باعث نہیں بنتا جب تک اُسے برتنے والا فن کار بڑا نہ ہو۔ بہرحال ہم ایک دوسری مثال کی طرف آتے ہیں۔ گورکی کو لیجیے، جس کی شہرت بطور ناول نگار کسی شک وشبہ سے بالا ہے اور ''ماں'' اُس کی شناخت مانا جاتا ہے لیکن کیا بطور افسانہ نگار اُس کی اہمیت کا انکار کیا جاسکتا ہے؟ جن لوگوں نے اس کا افسانہ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' پڑھ رکھا ہے وہ خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ افسانہ گورکی کے ناول ''ماں'' سے کسی طور کم درجہ کی تخلیق نہیں بلکہ اگر ہم غور کریں تو شاید ''ماں'' فنی سطح پر دستوفسکی کے ناولوں ''جرم وسزا'' اور ''ایڈیٹ'' ٹالسٹائی کے ''جنگ اور امن'' فلابیئر کے ''مادام بوواری'' ہرمن میلول کے ''موبی ڈک'' ہنری جیمز کے ''اے پورٹریٹ آف اے لیڈی'' اور گارشیا مارکیز کے ''تنہائی کے سو سال'' جیسے ناولوں کا مقابلہ نہ کر سکے لیکن اُس کا یہ افسانہ ''ایک عورت اوچھبیس مرد'' دنیا کے کسی بھی افسانہ کے مقابل رکھا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ سارتر، کامیو، کافکا اور ہرمن ہیسے جیسے فن کار موجود ہیں جنہوں نے کامیاب ترین ناول لکھنے کے باوجود افسانے لکھے اور انہیں صرف اُن کے منہ کے ذائقہ کی تبدیلی کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا کیوں کہ اگر آپ کافکا کے ''دی ٹرائل'' کے کردار "K" کے ذکر کے بغیر جدید فکشن پر بات نہیں کر سکتے تو اُس کے افسانہ ''میٹامورفوسس'' کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک کامیاب ناول گار کی وہ کون سی ضرورت ہے جو اُس سے افسانہ لکھواتی ہے؟ وہ کیا بات ہے جو ''ہولی سیز'' لکھنے والے ناول نگار (جیمز جوائس) سے ''ڈبلینرز'' کے افسانے لکھواتی ہے؟ جو کامیو کو ''آؤٹ سائیڈرز'' اور ''طاعون'' پر اکتفا کرنے نہیں دیتی اور وہ افسانے لکھنے پہ مجبور ہو جاتا ہے؟ ''ایک عورت اوچھبیس مرد'' میں کیا بات ہے جو ''ماں'' میں نہیں ہو سکتی؟ ناول میں اگر سب کچھ بیان ہو سکتا ہے، زندگی اگر تمام تر وسعتوں کے ساتھ سما سکتی ہے، طرح

طرح کے کردار اکٹھے ہو سکتے ہیں تو ناول نگاری پر عبور رکھنے والے تخلیق کاروں کو افسانہ کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ جو بات افسانہ کی صنف میں ادا ہو سکتی ہے وہ ضخیم صنف ہونے کے باوجود ناول میں ادا نہیں کی جا سکتی۔ ناول ہم پر جو حقیقتیں اور دنیائیں منکشف کرتا ہے اور جس مجموعی تاثر کو ابھارتا ہے اُس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن یہ بھی ہے کہ ناول اس حقیقت کو بیان کرنے یا اُس تاثر کو اُبھارنے سے قاصر ہے جو افسانہ اُبھار سکتا ہے۔ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' میں زندگی اور انسانی نفسیات کی جس حقیقت کو جس انداز سے آشکار کیا گیا ہے وہ ناول میں ممکن ہی نہیں۔ موپساں کے ''نیکلس'' میں جو باریک نکتہ سمجھایا گیا ہے وہ ناول کے فارم میں اظہار پا ہی نہیں سکتا۔ موپساں تو خیر افسانہ نگار ہی تھا' گورکی اگر اپنے اس افسانہ کو ناول کی شکل دینے کی کوشش کرتا تو اس بات سے وہ بھی آگاہ تھا کہ بات نہیں بن سکتی تھی۔ لہٰذا ہم اگر ایک طرف دوستوفسکی' ٹالسٹائی' ترگنیف' فلابیئر' بالزاک' ہرمن میلولؔ' گارشیا مارکیز' ہنری جیمز' جیمز جوائس جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات سے روشنی لیتے ہیں تو دوسری طرف موپساں' چیخوف' کیتھرین مینسفیلڈ' ایڈگر ایلن پوؔ' اوہنری' ہاتھورن جیسے مختصر افسانہ نویسوں نے بصیرت حاصل کرتے ہیں اور اسی لیے دنیا کے ادبیا میں ہمیں گورکی' کافکا' ڈی۔ ایچ۔ لارنس' ورجینیا وولف' سارتر' کامیو اور ہرمن ہیسے جیسے فن کار ملتے ہیں جو بیک وقت ناول نگاری اور افسانہ نویسی سے کام لیتے ہیں کیوں کہ وہ اس بات کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہر دو اصناف کے اپنے تقاضے ہیں اور جو تقاضا ایک صنف پورا کر سکتی ہے' وہ دوسری نہیں کر سکتی۔ ہمارے ہاں اس کی بڑی مثال پریم چند کا ''کفن'' ہے۔ پریم چند نے جو انکشاف ''کفن'' میں کیا ہے وہ ''گئودان'' میں نہیں ہو سکتا تھا۔

اسی لیے افسانہ اور ناول بہت سے فنی عناصر کے اشتراک کے باوجود الگ الگ اصناف ادب ہیں اور ان دونوں میں فرق محض ضخامت یا حجم کا نہیں ہے بلکہ مزاج کا فرق ہے جو افسانہ کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتا ہے کیوں کہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو مختصر دورانیے پر مبنی ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے افسانے ہیں جو کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اصل میں افسانہ اختصار کی پابندی کرتا ہے اور اختصار کا تعلق اب ضخامت کی کمی سے نہیں رہا بلکہ اصطلاحی معنوں میں:

> ''اب اختصار کا مطلب ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو ایجاز کی حد

> تک پہنچایا ہے یا نہیں؟ کیا تمام غیر ضروری افراد مکالمات اور کوائف چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے؟...... یہاں یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا تو فراموش نہیں کر دیے؟‘‘ (2)

اس میں شک نہیں کہ اختصار اور تاثر کی شدت وہ بنیادی اوصاف ہیں جو فنی سطح پر ناول اور افسانہ کے درمیان خطِ فاصل کھینچتے ہیں کیوں کہ افسانہ میں جو اختصار، کساؤ اور گھٹاؤ ہوتا ہے وہ بالعموم ناول میں نہیں ہوتا۔ (ناول میں بھی ایک طرح کا اختصار ہوتا ہے خاص طور پر جدید ناول اختصار کی طرف مائل ہے جس پر بحث آگے آئے گی)۔ پھر یہ کہ ’’افسانہ کے اختتام پر کسی خیال، فکر، تجربہ یا جذباتی ردِعمل کی جو نمود ہوتی ہے اور اس نمود کے نتیجے میں جو تاثر سامنے آتا ہے، یہ سب کچھ ناول میں مفقود ہوتا ہے۔‘‘ (3) چوں کہ افسانے کا اختصار اُس کے موضوع اور تاثر کی شدت کو بڑھانے کا موجب ہوتا ہے لہٰذا لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ کوئی لفظ، کوئی واقعہ، کوئی کردار، کوئی مکالمہ اضافی، غیر ضروری اور غیر متعلقہ افسانے میں شامل نہ ہونے دے جس سے طوالت کا احساس ہو۔ اختصار کی اس صفت کو ارسطو نے المیہ اور رزمیہ کے درمیان فرق کرتے ہوئے بھی سراہا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

> ’’مجتمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے لیکن طولانی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہو سکتا مثلاً اگر سوفوکلیز کے ڈرامے ’اے ڈی پس‘ کے طول کو ’ایلیڈ‘ کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ لطف نہیں رہے گا۔‘‘ (4)

یہاں ارسطو سے یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر ’’ایلیڈ‘‘ کی طوالت کو ’’اے ڈی پس‘‘ کے برابر گھٹا دیا جائے تو کیا اُس میں لطف رہے گا؟ مطلب یہ ہے کہ طوالت کی کمی بیشی کا تعین صنف کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ارسطو جس طول کو ’’اے ڈی پس‘‘ کے لیے بے لطفی کا باعث سمجھ رہا ہے وہ ’’ایلیڈ‘‘ یا کسی اور رزمیہ کے لیے ناگزیر اور باعثِ لطف ہے یعنی طوالت جب کسی تقاضے کو نبھانے کے

لیے ہو تو فنی طور پر وہ قابلِ اعتراض نہیں ہوتی اور نہ بے لطفی کا باعث بنتی ہے اور اگر اُس سے لطف نہیں آتا تو یہ اُس صنف کا قصور نہیں۔ آپ کی بدمذاقی کا ثبوت ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ "آنا کارینینا" میں تفصیلات کا بیان بے لطف ہے۔ اگر کوئی ان تفصیلات کا ناول کے اصل واقعات سے نامیاتی رشتہ تلاش کرنے سے قاصر ہے تو یہ قصور اُس کا ہے۔ یعنی ناول میں تفصیلات کا بیان یا طوالت غیر ضروری نہیں ہوئی، وہ اپنا جواز رکھتی ہے۔ (یہاں فنی سطح کے بڑے ادبی ناولوں کی بات ہو رہی ہے)۔ ناول کی وسعت اور موضوع کے پھیلاؤ کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایسی تفصیلات بیان کی جائیں جو ناگزیر ہوں۔

افسانہ (مختصر) کے فن کا انیسویں صدی کے آخر میں آغاز ہوا۔ اس لیے اس کے آغاز کا سرا صنعتی انقلاب کے ساتھ جڑتا ہے، جس نے انسانی صورتِ حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ ایک خیال یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کی وجہ سے زندگی میں جو تیز رفتاری آئی اور اُس کی وجہ سے وقت کی کمی کا جو احساس پیدا ہوا اُس نے مختصر افسانہ کے فن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ولیم بوائڈ کے خیال میں:

> "مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے ماحصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقا پذیر ہوا اُس کے نتیجے میں اور بالخصوص نچلے متوسط طبقے میں شرح خواندگی بڑھی، ساتھ ہی ان کی اساسی حیوانی و نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش وقتی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اُس میں ناول جیسے طویل بیانیہ کے لیے نہ تو دل جمعی میسر آ سکتی تھی اور نہ وقت۔"(5)

اس خیال کو ایک حد تک درست کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک انسان، صنعتی انقلاب کی وجہ سے کافی مصروف ہو گیا تھا اور اُس کے پاس فرصت کے لمحات اب بہت کم تھے، اس لیے اُس کی جمالیاتی اور فنی تسکین کے لیے ایسی اصناف کا پیدا ہونا ضروری بھی تھا کہ جن میں زیادہ وقت صرف نہ ہو اور اسی صورتِ حال میں مختصر افسانہ کی بنیاد بھی رکھی گئی لیکن ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ اگر ایک طرف صنعتی انقلاب نے انسان سے فرصت کے لمحات چھین لیے تو دوسری طرف اُس نے انسان کے مزاج کو بھی بدل ڈالا، اُس کی ضروریات، اُس کے تقاضوں کو بھی متاثر کیا اور اس انسان کے تجربات میں جو تنوع آیا، اُس کی نظر میں جو وسعت پیدا ہوئی اور زاویہ نظر

میں جو تبدیلی آئی اُس نے نئی نئی اصناف کو تخلیق کرنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا اور صرف نئی اصناف کو ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود اصناف میں ہیئت اور اسلوب کے نئے نئے تجربے کیے گئے اور انہیں نئے سانچوں میں ڈھالا گیا۔ اختصار اگرچہ افسانے کے ساتھ مشروط ہو گیا کیوں کہ یہ اُس کا سبب الاسباب تھا لیکن ہم اگر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس دور کی تمام اصناف اختصار کو اپناتی دکھائی دیتی ہیں۔ اب ’’برادرز کراما زوف‘‘ ’’ایڈیٹ‘‘ ’’آنا کارینینا‘‘ اور ’’وار اینڈ پیس‘‘ جیسے ضخیم ناول لکھنے کا رواج نہ رہا بلکہ ’’آؤٹ سائیڈر‘‘ ’’دی فال‘‘ ’’دی ویوز‘‘ ’’لائٹ ہاؤس‘‘ ’’دی ٹرائل‘‘ اور ’’الکیمسٹ‘‘ جیسے مختصر ناول منصہ شہود پر آنے لگے۔ یوں بھی اگر ہم ’’کہانی‘‘ کی ابتدا سے آج تک کی ارتقائی صورتوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ یہ بتدریج اختصار کی طرف مائل رہی ہے اور اس کے پیچھے انسان کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا ہاتھ ہے۔ جیسے جیسے انسان دشت و دریا کی وسعتوں اور فطرت کی آزاد فضاؤں کو چھوڑ کر تہذیب و تمدن کے حصاروں میں سمٹتا گیا ویسے ویسے کہانی کا کینوس اور قد بھی چھوٹا ہوتا گیا۔

بہرحال اس جدید اور صنعتی عہد میں ناول ایک طرف، شاعری میں بھی طویل اصناف ناپید ہونے لگیں اور مختصر اصناف جلوہ گر ہوئیں۔ غرض یہ کہ اختصار اس دور کا مجموعی تخلیقی رویہ قرار پایا۔ ان اصناف نے بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کے تحت نہ صرف ’’اختصار‘‘ کو فنی لازمہ بنایا بلکہ پرانی اور نئی اقدار کی کش مکش، پرانے رشتوں کی شکست و ریخت، نئے رشتوں کی سطحیت اور زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگی کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ بھی جانا۔ مختصر افسانے نے اس زندگی کے نوع بہ نوع تجربات اور انسانی زندگی کے جذبات و احساسات میں سے اُن کا انتخاب کر لیا جن کا شاعری یا ناول اظہار کرنے سے قاصر نظر آئے کیوں کہ ناول اور شاعری کی متعدد اصناف اختصار کے باوجود اپنی بنیادی شعریات اور فنی لوازمات کے تابع رہیں جس کی وجہ سے وہ کئی ایسے نئے تجربات اور احساسات کو گرفت میں لینے اور اُن کا احاطہ کرنے سے معذور تھیں جنہیں زیادہ بہتر انداز میں افسانے بیان کر سکتا تھا، کیوں کہ افسانے کی شعریات اسی دور کی مرتب کردہ تھی۔ لہٰذا ناول اور افسانے میں فرق انسان کے World View کا فرق نہیں ہے جیسے کہ ناول اور داستان میں ہے۔ افسانہ اور ناول میں فرق انسانی تجربوں اور حقیقتوں کی مختلف نوعیتوں کے بیان کا ہے اور اسی لیے افسانے نے اپنی نئی شعریات اور

اصول وضع کیے۔ ہمیں افسانے کو اس تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے لہٰذا وہ ناقدین جو افسانے کو ''فسانے'' کی پرانی روایت سے جوڑتے ہیں، اُن کی بات سے اتفاق مشکل ہے۔ روایت کے تسلسل اور کچھ عناصر کا اثر اپنی جگہ مگر حقیقت یہ ہے کہ افسانہ فنی حیثیت سے ایک بالکل نئی ادبی صنف ہے اور جدید زندگی کا اظہاریہ ہے۔ ہمیں الزبتھ بووین کی اس رائے سے قطعاً انکار نہیں جو اس نے اپنی کتاب The Faber Book of Modern Stories کے پیش لفظ میں رقم کی ہے کہ ''افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔''(6)

اب سوال یہ بھی ہے کہ افسانے کا یہ جدید فن کیا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ اور ہم کن معنوں میں اسے جدید قرار دے رہے ہیں؟ اس کے لیے چیخوف کا ایک اقتباس دیکھنا ضروری ہے۔ یہ اقتباس اُس کے ایک خط کا ہے جو اُس نے ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

> ''تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالے، تمہارے افسانوں میں ہنرمندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے...... ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں، جو چہرہ نہیں ہیں۔''(7)

اگر غور کریں تو چیخوف دو باتیں بالکل واضح کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا فن ہے اور دوسرا یہ کہ غیر ضروری اور غیر متعلقہ اجزا کو الگ کرنا تاکہ جو چیز زندہ کی گئی ہے اُس کے خدوخال بالکل واضح نظر آئیں۔ اِسی لیے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اختصار اور وحدت تاثر افسانے کا بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر افسانے کی شناخت ممکن نہیں۔ چاہے کسی افسانے میں پوری کائنات کیوں نہ سما جائے اگر اُس نے جامعیت کے ساتھ اُسے سمویا ہے اور تاثر کی وحدت کو مجروح ہونے نہیں دیا تو وہ افسانہ ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ بظاہر وہ غیر معمولی باتیں۔ اشیاء، حرکات، معاملات وغیرہ جنہیں معمول میں قابل اعتنا نہ سمجھا جائے، افسانہ نگار اُن کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور نہ صرف متوجہ ہوتا ہے بلکہ انہیں غیر معمولی بنا کر اُن کی اہمیت کو منوالیتا ہے۔ شاید اسی لیے ہنری

جیمز افسانے کو ''خوب صورت' چمک دار' تیز اور نمایاں ہیرا'' (8) تصور کرتا ہے۔ لہٰذا کچھ ناقدین جب افسانے کو ادب اور آرٹ میں ہی شامل نہیں سمجھتے تو حیرت ہوتی ہے مثلاً محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

> ''ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل' یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری' مصوری' موسیقی کا لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرف ادب کے چکر میں پڑا پس رہا ہے۔'' (9)

اور شمس الرحمٰن فاروقی تو افسانہ کو بہت سی وجوہ کی بنا پر فروعی' چھوٹی اور غیر اہم صنفِ ادب قرار دیتے ہیں اور ان میں سے ایک وجہ وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ:

> ''بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں۔ ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس۔'' (10)

جب کہ دوسری طرف ایسے ناقدین بھی ہیں جو ناول کو بھی آرٹ میں شامل نہیں کرتے اور یہاں وجہ اُس کے کینوس کی وسعت بن جاتی ہے اور وہ یوں کہ فنونِ لطیفہ کے اصول وضوابط ناول کی طوالت کے باعث اس پر بہت کم منطبق ہوئے ہیں۔ اسی لیے ورجینیا وولف جیسی ناول نگار جو خود بھی ناول کے میدان میں مختلف تجربات کرتی رہی اور اس کی ہیئت اور اسلوب میں انقلابی تبدیلیاں لاتی رہی حتیٰ کہ اُس کے دَور کے دوسرے ناول نگار بھی اس صنف میں نئے نئے تجربات کرتے رہے' لکھتی ہے:

> ''یوں تو ناول نے اپنے ارتقا میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلے کو آرٹ سے وابستہ کرنا فعل عبث ہے..... آج کا کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا فنی جائزہ لینا چاہیے.....'' (11)

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی افسانہ اور ناول' آرٹ اور فن حتیٰ کہ محمود ہاشمی کے بقول ادب میں بھی شامل نہیں ہیں؟ اور اگر افسانہ اور ناول ادب نہیں ہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟ جواب یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ناول اور افسانہ فن بھی ہیں اور ادب بھی لیکن انہیں فن اور ادب سمجھنے کے لیے کچھ باتوں

کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ اصل میں جب نئی اصناف معرضِ وجود میں آتی ہیں تو آرٹ، فن اور ادب کی تعریفیں بھی نئی وضع کرنی پڑتی ہیں۔ اگر پرانی تعریف میں تبدیلی نہیں کی جائے گی تو آنے والی اصناف واقعی آرٹ یا ادب نہیں کہلا سکیں گی۔ اسی طرح جب ہر صنف کو ایک ہی صنف کے معیار یا پیمانے سے ناپا جانے لگے تو بھی یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے لہٰذا یہ جاننے کے لیے کہ نئی صنف، ادب ہے نہیں یہ ضروری ہے کہ ایک تو پرانے پیمانوں کی بجائے نئے پیمانے وضع کیے جائیں اور دوسرا یہ کہ ہر صنف کا پیمانہ اس صنف کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یعنی اُس صنف کے اندر سے تشکیل دیا جائے۔ پھر یہی طے کیا جا سکتا ہے کہ نئی صنف، ادب یا فن ہے یا نہیں۔

محمود ہاشمی کا ابھی ذکر ہوا جو افسانے کو ادب یا خالص ادب میں شمار نہیں کرتے (یہ خالص ادب کی اصطلاح بھی خوب ہے جو بتاتی ہے کہ ایک ادب ناخالص بھی ہوتا ہے مگر اس ناخالص ادب کی تعریف ہم کیا کریں گے؟) لیکن وہ اپنے اسی مضمون میں دوسری جگہ بڑی آسانی سے افسانہ کو ادب مان لیتے ہیں۔ پہلے سوسن لینگر کا وہ اقتباس دیکھیں جس کو بنیاد بنا کر محمود ہاشمی نے افسانے کو ''خالص'' ادب کی حدود سے باہر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہے:

> ''میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل مختلف ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چوں کہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجزیہ اور مطمعِ نظر، ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فنِ تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالص ادب نہیں ہے۔'' (12)

اسی بنیاد پر پہلے محمود ہاشمی، ترقی پسند افسانہ نگاروں کی خوب خبر لیتے ہیں جب کہ بحث تو صنف افسانہ سے ہونی چاہیے تھی مگر گرفت میں لیا گیا ترقی پسند افسانہ، اس طرح معلوم ہو گیا کہ محمود ہاشمی کے نزدیک افسانہ نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ، ادب اور فن کے زمرہ سے خارج ہے کیوں کہ آگے چل کر ممتاز شیریں، قرۃ العین حیدر اور دیگر جدید افسانہ نگاروں کو وہ ''تخلیقی افسانہ نگار'' ثابت کرتے

ہیں اور اس سارے معرکے میں وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انہوں نے اپنی بات کا آغاز کہاں سے کیا تھا۔ بہرحال اتنا ہے کہ وہ جدید افسانہ نگاروں کے تناظر میں افسانے کی تخلیقی اور فنی حیثیت تسلیم ضرور کر لیتے ہیں۔ یوں ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ابتدا میں انہوں نے جو مفروضہ قائم کیا تھا وہ محض ترقی پسند افسانہ نگاروں کے خلاف محاذ آرائی کی تیاری تھی جس کے لیے سوسن لینگر کی مدد بھی حاصل کر لی گئی تھی۔

دوسری طرف شمس الرحمٰن فاروقی تو خیر افسانہ کو کبھی ناول سے بھڑاتے ہیں تو کبھی جا شاعری کے مقابل کھڑا کرتے ہیں اور پھر خود ہی یہ کہنے لگتے ہیں کہ ”تیری یہ اوقات کہاں کہ تو شاعری کے مقابل کھڑا ہو سکے یا ناول کا سامنا کر سکے۔“ اور بے چارہ افسانہ' فاروقی کے رعب اور دبدبہ کے آگے کانپتا ہوا یہ بھی نہیں پوچھ سکتا کہ حضور شاعری کے سامنے کھڑا ہونے کی جسارت میں نے کب کی تھی' آپ ہی مجھے زبردستی گھسیٹ لائے اور شاعری کے مقابل کھڑا کر کے قد و قامت کی چھوٹائی بڑائی کا شوق فرمانے لگے۔

افسانہ پر فاروقی کے اعتراضات پر سب سے اہم اعتراض یہ کیا جا سکتا ہے کہ آخر افسانہ یا فکشن کو شاعری کی کسوٹی پر ہی کیوں پرکھا جائے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر صنف شاعری کے پیمانے پر پوری اترے؟ کیا زمان و مکان سے ماورا ہونے کی اہلیت ہی ہر صنف کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے؟ اور یہی خصوصیت ہر صنف کے لیے لازم ہے؟ کیا زمان و مکان کی پابند اصناف کی اپنی کوئی ادبی حیثیت نہیں؟ اور کیا ہمارا یہ بیان وقیع ہو سکتا ہے کہ جس طرح فکشن یا افسانہ زمان و مکان کی پابندی کرتا ہے' شاعری نہیں کرتی لہٰذا شاعری' افسانہ کے مقابلے میں کم تر صنف ہے؟ یقیناً نہیں۔ کیوں کہ ایک صنف کے قدری پیمانوں سے دوسری صنف کی قدر و قیمت متعین کرنا کسی طور درست تنقیدی رویہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانے کی صنف میں بھی تجربات کی رنگا رنگی دیکھی جا سکتی ہے۔ (ہاں اگر ان تجربات کی مقدار' شاعری میں تجربات کی مقدار سے کم ہو تو افسانہ ضرور قصوروار ہے) حتیٰ کہ یہ الزام فاروقی کے سر ہی ہے کہ انہوں نے اپنے جریدہ ”شب خون“ میں افسانوی تجربات کی لے کو ”کھیل تماشوں“ کی حد تک بڑھا دیا تھا۔ دوسرا یہ کہ افسانہ میں شاعرانہ اوصاف بھی پائے جاتے ہیں' لیکن افسانہ' مکمل شاعری بن جائے' اس سے وہ انکاری ہے۔ کیوں کہ اس کی کچھ اپنی صنفی خصوصیات اور

روریات بھی ہیں جنھیں نبھانے کی اُسے بہرحال آزادی ہے لیکن اس کی جامعیت' رمزیت' اشاریت وغیرہ جیسے عناصر اُسے شاعری کے قریب ضرور کرتے ہیں اور فکشن کی زبان تخلیقی بھی ہوتی ہے لیکن ان تمام خصوصیات کو افسانہ یا ناول اپنے انداز اور سلیقے سے برتتے ہیں۔

اصل میں تخلیقی حسیت کے اظہار کا وسیلہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ دُرست ہے کہ ادبی نثر اور شعر میں الفاظ کا استعمال مختلف نہج سے ہوتا ہے۔ نقادوں کے ایک گروہ کا مؤقف یہ ہے کہ تخیل اور الفاظ کے مخصوص استعمال کے نتیجے میں شعری فن پارہ کی ایک منفرد ہیئت وجود میں آتی ہے جو اُسے نثری فن پارہ سے برتر بناتی ہے۔ جب کہ دوسرے نقادوں کا کہنا ہے کہ اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیت کسی بھی صنف میں بلند پایہ فن پاروں کو جنم دے سکتی ہے۔

اگر ہم تجربہ کو ادب اور فن کی اہم قدر جانتے ہیں تو ہر وہ صنف جو تجربہ بیان کرتی ہے اور یوں کچھ حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے وہ ادب کی ذیل میں آتی ہے۔ کیا افسانہ' تجربہ کا اظہار اور بیان نہیں؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو افسانہ ادب بھی ہے اور فن بھی۔ ہاں یہ تجربہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے اور زندگی سے متعلق ایک لمحہ پر بھی' لیکن افسانے میں پیش کیا گیا یہ تجربہ' بصیرت افروز ہوتا ہے۔ یہ نکتہ افسانے کی انفرادیت کے بارے میں بہت وقیع ہے اور آصف فرخی کا یہ بیان بھی جو وہ جیمز جوائس کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''افسانہ انکشاف اور آگہی کا ایک منور لمحہ ہے جو کوندے کی طرح لپکتا ہے' پھر نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ زندگی کے روزمرہ عمل کے دوران بظاہر بہت معمولی' گھسے پٹے اشارے کنائے یا عام بات چیت کے دوران کوئی ایسی کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ (Menifestation) جو اپنی اصل میں تقریباً روحانی ہے' اگرچہ اس کا تعلق مذہب سے نہیں' زندگی کے تجربے سے ہے۔ اس اچانک بصیرت کے لیے جوائس نے اپنی فینی (Epiphany) کی مسیحی اصطلاح استعمال کی' جو ان معنوں میں اب اپنے استعمال میں آفاقی بن گئی ہے۔''(13)

ہمیں صنفِ افسانہ کو ادب اور فن کے زمرہ سے خارج کرنے کا حق نہیں اور نہ شاعری کی افسانے پر' یا افسانے کی شاعری پر برتری ثابت کرنا ضروری ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ قصہ گوئی کا اول

اول وسیلہ نظم تھی۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ قصہ گوئی نے آخر نظم کا وسیلہ چھوڑ کر نثر کو ذریعۂ اظہار کیوں بنایا؟ وقت اور حالات کا وہ کیا تغیر تھا کہ قصہ گوئی نے اپنا بوجھ نثر کے کندھوں پہ رکھ دیا؟ اس ضمن میں وارث علوی کا درج ذیل اقتباس قابلِ غور ہے۔ دیکھیے:

> ''قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعۂ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کم زور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی، نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلۂ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا..... (اور) جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔''(14)

لہٰذا اگر ہم اس حوالے سے بھی غور کریں تو نثر کی ان تخلیقی اصناف (افسانہ اور ناول) کی شاعری کے بالمقابل اہمیت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ یہاں وارث علوی کی بات میں اتنا اضافہ ضرور کرنا ہوگا کہ نثر کے محض زیادہ تجزیاتی اور عقلی ہونے کی صلاحیت نے ہی نثر کو اس قابل نہیں بنایا کہ وہ قصہ گوئی اور بیانیہ کی ذمہ داری اٹھا سکے بلکہ نثر یہ ذمہ داری اس وقت لینے کے قابل ہوئی جب وہ تخلیقیت کے وصف سے متصف ہوئی۔ یعنی بدلتے ہوئے حالات میں نثر نے اپنی تخلیقیت کی جو نمو کی اُس کی بدولت وہ شاعری کا بوجھ اٹھانے اور رفتہ رفتہ اُس کے مقابل اپنی اہمیت جتانے اور قدر و قیمت بڑھانے کے قابل ہوتی گئی۔

اب یہ سوال بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ کوئی صنف بذاتِ خود بڑی ہوتی ہے یا وہ اُن تخلیق کاروں کے ہاتھوں میں آ کر بڑی بنتی ہے جو اس صنف کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں؟ اور کیا محض تخلیق کاروں کا ہی کمال ہوتا ہے یا کسی مخصوص عہد کا بھی عمل دخل ہوتا ہے؟ ادبی اصناف کی تاریخ کا مطالعہ بہر حال یہ بتاتا ہے کہ اصناف اسی وقت بامِ عروج پر پہنچیں جب ایک طرف انہیں بڑے تخلیق کار اور دوسری طرف موافق حالات میسر آئے۔ بعض نقاد اس ضمن میں صرف بڑے تخلیق کاروں کو ہی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً بقول وارث علوی:

> "ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصنافِ سخن اسی وقت بڑی بنی ہیں جب انھیں تاجورانِ سخن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کو ڈراما شیکسپیئر، شا، ابسن اور براخ نے بنایا۔"(15)

لیکن بڑے تخلیق کاروں کے ساتھ ایک خاص وقت اور مکان کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے کیوں کہ شیکسپیئر اگر یونان میں پیدا ہوتا اور ہومر کا ہم عصر ہوتا تو اُس کی جینیس رزمیہ پر صرف ہوتی اور غالب اگر ہندوستان کی بجائے انگلستان میں پیدا ہو جاتا تو عین ممکن ہے وہ ایک بڑا ڈراما نگار ہوتا۔

بہرحال افسانہ عہدِ جدید کی ایک اہم صنفِ ادب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ "افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعۂ اظہار بنے جو دوسری اصنافِ سخن میں ڈھلنے سے انکاری ہو تو وہ اپنی ناگزیریت، ضرورت اور اہمیت منواتا ہے۔"(16) اور اسی لیے بے شمار فن کاروں نے اس صنف کی بنیاد پر دوسری "بڑی" اصناف کے فن کاروں کی ہم سری کی ہے بلکہ اس صنف نے اپنے بنیادی وصف "اختصار" سے دیگر اصناف کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو گئی ہیں۔ اختصار، آج کی دنیا کا وہ بڑا تقاضا ہے جسے فنی سطح پر برتنے کا شعور مختصر افسانے نے دیا لہٰذا اب ہمیں افسانے کو ایسی تعریفوں کے چنگل سے نکالنا چاہیے جن میں بار بار اس کی قرأت کے دورانیے کو ہی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ ایسی تعریفیں افسانے کی بطور صنفِ ادب، وقعت کو بڑھانے میں معاون نہیں ہیں۔ اب افسانے کا مطالعہ اس نہج پر کرنا ضروری ہے جس سے بطور صنفِ ادب اس کی اہمیت واضح ہو اور اس کے لیے دوسری اصناف کی قدر و قیمت گھٹانے کی بھی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ "کوئی ایک صنف، ادب میں کسی دوسری صنف کو دباتی نہیں ہے، ادب کو زیادہ دولت مند بناتی ہے۔"(17)

……

## حوالہ جات وحواشی

1- مراویہ البرتو: "افسانہ بحیثیت صنفِ ادب" مشمولہ "ادب اور ادیب" تالیف و ترجمہ: فاخر حسین، لاہور، نگارشات، 1988ء، ص 35۔

2- عابد علی عابد: "اصولِ انتقادِ ادبیات" لاہور، مجلسِ ترقیٔ ادب، 1966ء، ص 525

3- جمیل اختر محبی، ڈاکٹر: "فلسفۂ وجودیت اور جدید اُردو افسانہ" دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،

2002ء، ص 121

4- ارسطو: ''فنِ شاعری'' (بوطیقا)، مترجم: عزیز احمد، کراچی، انجمن ترقی اُردو، 1974ء، ص 102

5- بحوالہ صفات احمد علوی: ''افسانہ؟'' مشمولہ ''روشنائی'' (افسانہ صدی نمبر۔ حصہ اوّل)، کراچی، شمارہ: 27، اکتوبر تا دسمبر 2006ء، ص: 110

6- بحوالہ صغیر افراہیم، ڈاکٹر: ''اُردو افسانہ: ترقی پسند تحریک سے قبل'' علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1991ء، ص: 16

7- بحوالہ وہاب اشرفی: ''افسانے کا منصب'' مشمولہ ''اُردو فکشن اور تیسری آنکھ'' دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1998ء، ص: 10

8 بحوالہ ایضاً، ص: 10

9- محمود ہاشمی: ''تخلیقی افسانہ کا فن'' مشمولہ ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل'' مرتبہ: گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، 1986ء، ص: 474

10- فاروقی، شمس الرحمٰن: ''افسانے کی حمایت میں'' کراچی، شہرزاد، 2004ء، ص: 20

11- بحوالہ وہاب اشرفی: ''افسانے کا منصب'' مشمولہ ''اُردو فکشن اور تیسری آنکھ'' ص: 11
(دوسری طرف ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا کہنا یہ تھا کہ ''ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو کسی بھی اولیاء سے، کسی بھی سائنس دان، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا ادراک نہیں رکھتے۔'' (دیکھیے: ''ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے'' مشمولہ ''فکشن، فن اور فلسفہ'' مترجم: مظفر علی سید، کراچی، مکتبہ اسلوب، 1986ء، ص: 36)

12- بحوالہ محمود ہاشمی: ''تخلیقی افسانہ کا فن'' مشمولہ ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل''، ص: 476 تا 477

13- آصف فرخی: (مرتب) ''2000ء کے بہترین افسانے'' مشمولہ ''الحمرا بہترین افسانے 2000'' اسلام آباد، الحمرا، 2001ء، ص: 7

14- وارث علوی: ''شاعری اور افسانہ'' مشمولہ ''بورژواژی بورژواژی'' دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، 1999ء، ص: 62

15- ایضاً ''فکشن کی تنقید کا المیہ'' کراچی، آج، 2000ء، ص: 32

16- ایضاً، ص: 42

17- نارنگ گوپی چند، ڈاکٹر: ''خطبۂ صدارت'' مشمولہ ''آزادی کے بعد اُردو فکشن'' مرتبہ: ابوالکلام قاسمی، دہلی، ساہتیہ اکادمی، 2001ء، ص: 20

◆ ◆ ◆

# جکری

**رابعہ عرفان**

اردو زبان و ادب کے فروغ میں صوفیائے کرام کا اہم حصہ رہا ہے۔ صوفیاء کی تحریروں کا مقصد اردو زبان و ادب کی خدمت نہ تھا بلکہ انھوں نے اپنے مقاصد کی تبلیغ کے لیے نثر و نظم کو اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ یوں اردو زبان کو نکھرنے اور سنورنے کا موقع ملتا رہا اور ادبی سرمایے میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔

انسانی مزاج موسیقی سے ہم آہنگ ہے۔ جس کلام میں جتنی موسیقیت اور ترنم ہو گا وہ کلام اس قدر پُر تاثیر ہو گا۔ قدیم زمانے سے ہی نظم بطور نغمہ گائی جاتی رہی ہے۔ صوفیائے کرام نے اپنے مقاصد کے اظہار کے لیے شعری اصناف کا زیادہ استعمال کیا کیوں کہ ترنم کو انسانی روح کی نغمگی کے ساتھ بنیادی تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم علوم کی کتابیں بھی عروضی آہنگ میں لکھی جاتی تھی جس کی وجہ سے وہ یاد رہ جاتی تھیں۔ محفلِ سماع میں نظمیں پڑھی اور گائی جاتی تھیں۔ ان نظموں میں موسیقیت اور ترنم کے باعث حاضرین پر وجد کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ یوں آغاز سے ہی نظم اظہارِ خیالات کا پُر تاثیر ذریعہ بنی رہی۔

موجودہ دور میں کلاسیکی شعری اصناف میں سے بہت کم اصناف مستعمل ہیں۔ غزل، مرثیہ رباعی جیسی اصناف باقی رہ گئی ہیں۔ اکثر قدیم اصناف نظم و نثر متروک ہو چکی ہیں جن قدیم ادبا و شعرا یا صوفیائے کرام اپنے خیالات و احساسات کی ترسیل کے لیے استعمال رہے ہیں۔ ان متروک شعری اصناف میں جکری، حقیقت، سہلا، عقدہ، مکاشفہ وغیرہ شامل ان متروک شعری اصناف کا سراغ زیادہ تر صوفیائے کرام کے کلام میں ہی ملتا ہے۔

جکری بنیادی طور پر ایسی صنف سخن ہے جس میں تصوف کے بنیادی نکات کو سادہ زبان میں لکھا جاتا تھا اور محفل سماع میں گایا جاتا تھا۔ صوفیائے کرام نے جکریوں میں تصوف کے مضامین کو مجاز کے رنگ میں پیش کیا۔ جکری کی تعریف کے حوالے سے حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں:

> ''جکری'' دراصل ''ذکر'' کی بگڑی شکل ہے اس کا اطلاق ایسی نظموں پر ہوتا ہے جن میں اور مضامین کے علاوہ سلسلے کا شجرہ اور مشائخ کی مدح ہوتی تھی۔''(1)

> ''جکریہائے ولے کہ بزبان ہندی دارد دستور قوالان آن دیار است بغایت مطبوع و موثر و بے تکلف و آثار عشق و وجد از سخنان ولے لائح است''(2)

جکری میں تصوف کے مضامین کو مجازی لبادے میں پیش کیا جاتا تھا۔ اس میں دیگر موضوعات کے علاوہ پند و نصائح کے مضامین بھی شامل ہوتے تھے جن کا مقصد مریدوں اور طالبوں کی اصلاح کرنا ہوتا تھا۔ اس صنف سخن میں صوفیانہ طرز اظہار اور بزرگان طریقت سے عقیدت و محبت کا اظہار کیا جاتا تھا۔ اس صنف کا آہنگ ہندوی رنگ سے ماخوذ ہے۔ اپنی تصنیف ''خزانہ رحمت'' میں باجن فرماتے ہیں:

> ''خزینہ ہفتم در ذکر اشعار کہ مقولہ این فقیر است بزبان ہندی جگری خوانند و قوالان سند آزار در پردہا و سرودہا نوازند بعضے در مدح پیر دستگیر و وصف روضہ ایشاں و وصف وطن خود کہ مقام گجرات است و بعضے در ذکر مقصد مقودات مریداں و طالبان و بعضے در عشق و محبت دریں خزانہ بتفصیل جمع کردہ شد بنام پردہا و سرود۔''(3)

ابتدائی اردو زبان و ادب پر ہندوی روایت کا اثر غالب نظر آتا ہے۔ اردو شاعری کی ابتدائی روایت ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہے۔ جکری بھی ایسی صنف سخن ہے جو ہندوی روایت کے زیر اثر اردو ادب میں داخل ہوئی۔ عربی اور فارسی زبان سے عوام کی ناواقفیت تھی۔ اسی وجہ سے صوفیاء نے شاعری میں ہندی شعری بحروں کو استعمال کیا۔ عوام شناس زبان اور بحروں کو ترجیح دینے

کے باعث لوگوں نے اس جانب دلچسپی ظاہر کی۔ صوفیائے کرام نے بھی محفل سماع میں ہندی راگ اراگنیوں کو فروغ دیا اور اپنی تبلیغی نظموں میں بھی انھیں جگہ دی۔ یوں دوہے، جکری، خیال، ترانہ جیسی اصناف سخن کی روایت کو فروغ ملا۔

جکری کے آغاز وارتقا کے حوالے سے کوئی مستند رائے نہیں ملتی البتہ تاریخ کی کتابوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس صنف کے آغاز وارتقا میں صوفیائے کرام کا نمایاں کردار رہا ہے۔ اس صنف کو سب سے زیادہ عروج گجرات میں ملا۔ گجرات کے علاوہ دیگر علاقوں میں بھی یہ قدیم صنف مقبول رہی۔ اس صنف کے ارتقا کے حوالے سے ظہیر الدین مدنی لکھتے ہیں:

> ''...... حضرت سلطان الاولیا کے عہد میں بھی جکریاں گانے کا رواج تھا۔
> عہد قدیم میں قوالی کی طرح جکریاں بھی مقبول تھیں۔ بہاء الدین برناوی اور
> شاہ ہاشم بیجاپوری (1059ھ) نے بھی جکریاں یادگار چھوڑی ہیں۔''(4)

جکری کی ہیت کا ذکر کریں تو اس حوالے سے بھی ہمیں کوئی مستند ہیت نظر نہیں آتی۔ عموماً ہر جکری نگار شاعر کے ہاں تھوڑی بہت سی ہیتی تبدیلیاں ضرور نظر آتی ہیں۔ جکری کے ابتدائی اشعار ہم قافیہ ہوتے ہیں اور انھیں ''عقد'' کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند ''بین'' کہلاتے ہیں۔ آخری بند کو ''تخلص'' کہا جاتا ہے۔ یہ تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہیتی حوالے سے جکری مثنوی کی صنف سے مماثلت رکھتی ہے۔ موضوعات کی وسعت اور سوز و گداز کا عنصر اس صنف کو غزل کے قریب کر دیتا ہے۔

اردو کی ابتدائی نشو و نما میں جن جکری نگار شعراء کا اہم کردار رہا ہے ان میں سب سے اہم نام شیخ بہاء الدین باجن کا ہے۔ آپ کو فن موسیقی سے گہرا شغف تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آپ کا تخلص باجن تھا جس کے معنی ساز کے ہیں۔ آپ کا تعلق علمی و مذہبی گھرانے سے تھا۔ باجن شیخ رحمت اللہ بن شیخ عزیز اللہ متوکل کے مرید تھے۔ باجن نے اپنی تصنیف ''خزانہ رحمت'' کے نام سے چھوڑی جس کا ایک نسخہ اورینٹل کالج میں محفوظ ہے۔ ''خزانہ رحمت'' سات ابواب پر مشتمل ہے۔ اس میں آپ نے اپنے مرشد کے اقوال کو درج کیا۔ اس کے علاوہ اس کتاب میں تصوف، عبادت، ریاضت، اخلاقیات، ذکرِ مشائخ، فقر و غنا کے حوالے سے خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ ''خزانہ رحمت'' کے آخری باب میں جکریاں

اور دوہرے بھی ملتے ہیں۔ ان جکریوں اور دوہروں کی زبان نویں صدی ہجری کی زبان ہے۔ زبان قدیم اور متروک ہونے کے باوجود صاف ہے۔ ان جکریوں میں اسلامی اور ہندوی اثرات کے ساتھ ساتھ برج بھاشا اور ہندی روایت کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:

> ”...... باجن کے لکھے ہوئے دوہرے ہندی طرزِ احساس کی عام صداقتوں اور تجربات کے مظہر ہیں ان کے پیچھے ہندوستانی روایت کا صدیوں پرانا تجربہ اور دانش موجود ہے۔“(5)

شیخ بہاء الدین باجن کی جکری کا ایک حصہ بطورِ نمونہ دیکھیے۔ عقدہ در پردہ بلاول:

شراب محبت بھر بھر پیالے آتش عشقت نقل نوالے
پس روے رسولؐ مالا مالی نبی رسول کی چنوں جالی
بھکاری آیا عیدی مانگے پیری کا کچھ تجھ دھر ساگے
صحت تن اور عمر دراز رزق فراخ توفیقِ نماز
اوکن سکلی کن کر لسیں باجن کو دیکھیں لسیں

قاضی محمود دریائی کا شمار گجرات کے نامور صوفی شعرا میں ہوتا ہے۔ آپ بھی فنِ موسیقی کے دلدادہ تھے۔ ان کی جکریاں اپنے دور میں نہایت مقبول رہیں۔ ان کی جکریوں میں سوز و گداز کا عنصر نمایاں تھا جس کی وجہ سے حاضرین پر مستی کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ سوز و گداز کے اسی نمایاں پہلو کے حوالے سے ان کی جکریاں قوالوں میں بے حد مقبول ہوئیں۔

قاضی محمود دریائی کے ضخیم دیوان پر بھی ہندوی روایت کا گہرا اثر ہے۔ ان کی جکریاں شیخ باجن کی جکریوں سے موضوع اور آہنگ دونوں حوالوں سے مماثلت رکھتی ہیں۔ ان کے ہاں باجن کی روایتِ جکری کا اتباع نظر آتا ہے۔

> قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام کو مختلف راگ، راگنیوں اور سروں کے مطابق ترتیب دیا ہے مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں:
>
> ”جکری در پردۂ بلاول، در دھنا سری، در ملحار، در کدارہ، در کلیان، در بھاکرہ، در سارنگ، در پردۂ رام کلی (پھر اس کی کئی قسمیں ہیں: وصالیہ،

> عشقیہ، طلبیہ، فراقیہ، توحید، ترکِ غرور، عداوتِ مدعی، غمِ مدعی وغیرہ) در توڑی، دراساوری وغیرہ......'' (6)

ڈاکٹر حبیب نثار کے مطابق قاضی محمود دریائی کی جکریوں پر عنوانات کا اظہار صرف اس لیے ہے کہ اس سے موضوع کی وضاحت ہو جائے جب کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان عنوانات کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ یہ عنوانات راگوں کی اقسام کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر حبیب نثار اس رائے سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر جمیل جالبی کو ان جکریوں کو سمجھنے میں تسامح ہوا ہے چنانچہ وہ ان موضوعات کو راگوں کی اقسام سے تعبیر کرتے ہیں جو بالکل غلط ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فراقیہ، توحید، ترک غرور، عشقیہ وغیرہ یک سرخیاں جکری پر صرف اس لیے لگائی گئیں کہ موضوع کا اظہار ہو جائے۔ ان کا راگ یا راگ کی قسم سے کوئی علاقہ نہیں۔'' (7)

ذیل میں محمود دریائی کی جکری کا ایک ٹکڑا بطور مثال پیش کیا جاتا ہے:

مجھ درسن سائیں کا بھاوے چنت میری اور ناوے
جب ہنس مکھ آپ دکھلاوے سب سکھیاں باوری لاوے
چھپ چاتا آ بچار جاوے

اس روپ کاوے کھیا دیکھ تاروں تیج نہ سہیا
کر بیٹھ سورج مکھ رہیا

منگل بدلا برھست آرے سکر سنیچر یار جو ھارے
راہ کیائیں لون اُتارے

قاضی محمد مرے من بھایا چاہ و چاپلندھا پیر میں پایا
ان محمود کون میت ملایا

شاہ علی محمد جیوگام دھنی کا شمار بھی اہم جکری نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی نظموں کا مجموعہ ''جواہر اسرار اللہ'' کے نام سے ملتا ہے۔ انھوں نے کافی تعداد میں جکریاں لکھی ہیں۔ ان کی جکریوں کی

یہاں بھی باجن اور محمود دریائی کی جکریوں سے مماثلت رکھتی ہے لیکن ان کی جکریوں میں ''چین'' کی جگہ ''نکتہ'' ملتا ہے اور پوری نظم کو مکاشفہ کہا جاتا ہے۔

شاہ علی محمد جیوگام کی جکریوں کا موضوع وحدت الوجود ہے۔ ان کے ہاں بھی باجن اور محمود دریائی کی طرح ہندوی روایت کا اثر جگہ جگہ نظر آتا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں عربی و فارسی لفظیات اور اس کی روایت بھی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر شاہ علی محمد جیوگام کی جکری کا ایک ٹکڑا دیکھیے۔

مکاشفہ نکتہ اول در عقدہ

آچین کھیلوں آپ کھلاوں     آچین آپس لیکل لاوں

نکتہ دوم:

میرا ناوں منھ ات بھاوے     میرا جیو منجھے پر چاوے
میرا نیہ منجھ سو مائے     اھری انین روپ لبھائے

نکتہ سوم:

لا گانیہ سو منھ سوں بیٹھا     جد کا سو دھن آپس وتھا
جیکو انیں روپ لبھاوے     سیو کینو نہ آپ سکرا وے

نکتہ چہارم در تخلص

میں منھ دھریا ناوں سنگھاتی شاہ علی جیو ہے منجھ ساتھی
منجھ بن کوئی نہیں جگ ماتھاں جیری سہاگن ہوں

حضرت برہان الدین جانم نے بھی بہت سی جکریاں لکھی ہیں۔ ان کی جکریاں شیخ بہاء الدین باجن کی جکریوں سے مماثلت رکھتی ہیں۔ ان کے ہاں جکریوں پر ان راگنیوں کے نام لکھے ہوئے ملتے ہیں، جن میں ان کو گایا جاسکے یہ تمام نام ان کی موسیقی کے فن سے مناسبت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے شاہ برہان الدین جانم کی جکریوں کو دھرے کہا ہے۔ درحقیقت جکری اور دھرے ہیئت میں ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں اس حوالے سے مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

> ''علاوہ ان نظموں کے شاہ صاحب نے بہت سے خیال دھرے بھی لکھے ہیں...... ہر دھرے کے ساتھ اس کی راگ راگنی بھی لکھ دی ہے اس سے

> معلوم ہوتا ہے کہ شاہ صاحب کو موسیقی سے خاص ذوق تھا...... دھرے ہندی بحروں میں اور ہندی طرز کے ہیں۔ جن میں روحانیت اور عشق و محبت کا راگ الاپا ہے......"(8)

جکری ایک متروک شعری صنف ہے لیکن ترک ہو جانے کے باوجود اس کی اہمیت مسلم ہے۔ اس کی ایک حیثیت تاریخی ہے اور دوسری حیثیت تخلیقی۔ دوسری حیثیت میں یہ صنف کچھ دیگر شعری اصناف گیت اور دوہے کی طرح اپنے بعض عناصر ہند اسلامی تہذیب کی نمایاں صنفِ شعر غزل میں شامل کر چکی ہے اور یوں غزل کی صورت میں آج بھی جکری اور اس طرح کی دیگر قدیم اصناف شعر کے بنیادی تخلیقی عناصر زندہ ہیں۔

……

## حواشی

1- محمود شیرانی، حافظ، مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، جلد اوّل، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، 1966ء، ص 177۔

2- ایضاً، ص 176۔

3- ظہیر الدین مدنی، سید، سخنورانِ گجرات (مرتبہ)، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، 1981ء، صفحہ نمبر 50۔

4- ایضاً، ص 58۔

5- تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ (ابتدا سے 1857ء تک)، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، 2003ء، ص 58,59۔

6- جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد اوّل، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، 1987ء، ص 112۔

7- حبیب نثار، ڈاکٹر، دکنی کی مخصوص شعری اصناف اور دوسرے مضامین، حیدر آباد، اردو ریسرچ سنٹر، 1995ء، ص 37۔

8- مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، قدم اردو، کراچی، انجمن ترقی اردو، 1961ء، ص 39۔

◆◆◆

## اسلم انصاری

اُفقِ شام کا رنگین اشارہ نہ بُجھے
اے محبت، تری قسمت کا ستارہ نہ بُجھے

میں اسے صبحِ جہاں تاب بنا سکتا ہوں
اور کچھ دیر اگر شب کا کنارہ نہ بُجھے

جگمگاتے ہیں یہاں اپنی تمنا کے چراغ
آرزو ہے کہ کبھی شہر ہمارا نہ بُجھے

پیکرِ خاک میں اک زندہ شرارہ ہے شعور
کاش ایسا ہو کہ یہ زندہ شرارا نہ بُجھے

تُم نے بھولے سے کہیں حرفِ وفا لکھا تھا
میری کوشش ہے کہ یہ ایک سہارا نہ بُجھے

اس سے روشن ہیں مری ذات کے سارے آفاق
صفحۂ دل پہ کبھی نام تمہارا نہ بُجھے

رات بھر گرتا رہے چاند سے جھرنے کی طرح
اے خدا، دشت میں یہ نور کا دھارا نہ بجھے

## اسلم انصاری

ہمارے کارِ عبث معرضِ بیان میں ہیں
گزشتگاں کی طرح ہم بھی امتحان میں ہیں

تمہارے قامتِ موزوں سے بھی جھلکتے ہیں
وہ ولولے جو کسی سرو کی اٹھان میں ہیں

دلوں کے بھید کوئی کھولتا نہیں ورنہ
محبتوں کے قرینے تو ہر زبان میں ہیں

ہزار لالہ و نرگس شگفتنی ہیں ابھی
بہت بہاریں ابھی ذہنِ باغبان میں ہیں

فقط جمالِ در و بام ہی نہیں دیکھیں
مکیں کے خواب بھی آراستہ مکان میں ہیں

عبورِ بحر و بیاباں پہ متفق ہیں طیور
اگرچہ کتنے ہی خطرات اِس اُڑان میں ہیں

سنائے جاتے ہیں کچھ لوگ قصّہ در قصّہ
کئی طرح کی حکایات درمیان میں ہیں

نہ جانے کون سے اس پار کی لگن ہے اِسے
ہوائیں کیسے کناروں کی بادبان میں ہیں

بلا کا عجز ہے اس تمکنت کے پردے میں
یہ خوبیاں تو ہمارے ہی مہربان میں ہیں

ابھی تو چند ہی در وا ہُوئے ہیں یاروں پر
ابھی ہزاروں خزینے مری زبان میں ہیں

## صابر ظفر

جب خُود سے نہیں تھا آشنا مَیں
پھر کس طرح اُس پہ کُھل سکا مَیں
پہلے کی طرح مَیں کیسے ملتا
جب اپنے لیے بھی اور تھا مَیں
وہ بھولنا چاہتا تھا مجھ کو
حیرت ہے کہ یاد رہ گیا مَیں
افسوس! تب اُس نے سُننا چاہا
جب پوری طرح تھا بے صدا مَیں
ٹھوکر سے ہُوئی شناخت میری
پتھر کی طرح وگرنہ تھا مَیں
آتا کوئی میری سمت کیسے
منزل تھا نہ کوئی راستہ مَیں
اب دل یہاں لگ نہیں رہا ہے
رُکتے ہو اگر رُکو چلا مَیں
مَیں راکھ بنا ظفؔر نہ کُندن
کس آگ میں جانے جل بُجھا مَیں

## صابر ظفر

اگرچہ صورتِ آبِ رواں چلے آئے
نہ رُک سکیں گے وہاں بھی جہاں چلے آئے

نجانے کیا ہُوا تجھ کو کہ ہم سفر نہ بنا
ہمارے ساتھ تو ہفت آسماں چلے آئے

نہ آتی ڈوبنے والوں کی یاد کیسے ہمیں
ہَوا کے ساتھ پھٹے بادباں چلے آئے

ہمارے پاؤں تو پکڑے ہیں اِس زمیں نے سدا
ہمیں یہ شکوہ نہیں ہے کہاں چلے آئے

ہمی نے پہلے پہل در چُھوا تھا اُن کا ظفرؔ
ہمارے بعد کئی کارواں چلے آئے

## صابر ظفر

ڈوبا ہُوا خُوں میں دل رہا ہے
جیسے کوئی پھُول کِھل رہا ہے

مانگی ہوئی زندگی ہو جیسے
کشکول میں ہاتھ ہِل رہا ہے

متلاشی بھی مر چکے ہیں جس کے
اب اُس کا سُراغ مل رہا ہے

ہم نے تو جہاں وصال چاہا
ہر شخص وہیں مخل رہا ہے

کھونے کی الگ رہی ندامت
مِل کے بھی کوئی خجل رہا ہے

سائے کو نہ کیوں عزیز جانوں
دیوار سے متصل رہا ہے

پہلے تھی خراش میں بھی لذّت
اب صرف وجود چھل رہا ہے

## صابر ظفر

رُخ ہواؤں کا اگر آپ بدل سکتے ہیں
آگے بڑھ سکتے ہیں، دوزخ سے نکل سکتے ہیں

آتشِ عشق اگر ہو تو ہے بہتر ورنہ
آپ کے واسطے ہر آگ میں جل سکتے ہیں

بے سبب ہم سے اُلجھنے کی ضرورت کیا ہے
ہم تو مٹی ہیں کسی سانچے میں ڈھل سکتے ہیں

آپ آئے نہیں، لگتا ہے کہ آئیں گے نہیں
اب تو دل میں فقط اندیشے ہی پل سکتے ہیں

بے حرارت نہ رہیں آپ اگر تو ہم بھی
موم کی طرح کسی وقت پگھل سکتے ہیں

ہم سفر کوئی نہیں آج بھی تنہا ہیں ظفر
آپ کیا ساتھ ہمارے نہیں چل سکتے ہیں

## صابر ظفر

صندل کی طرح سُلگتے رہنا
اور آتشِ دل سے کچھ نہ کہنا

ہے یہ ہی خرام سب سے بہتر
لہروں کی طرح ہمیشہ بہنا

اب روز کا ہو گیا ہے معمول
ایسے دیوارِ دل کا ڈھنا

سُنتا ابھی اور جھوٹی باتیں
غم ہیں ابھی اور اُن کو سہنا

پیراہنِ شب ظفرؔ تھا کافی
کیوں اور لباس تُم نے پہنا

## خالد معین

رفیقانِ محبت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے
وہ اہلِ ہجر و ہجرت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

سرِ جلوت اداسی اور خلا کے درمیاں ہیں ہم
وہ خوش گزرانِ خلوت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

یہ کارِ بدنمائی کس لیے تقدیر ٹھہرا ہے
وہ سارے خوابِ حیرت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

خزاں آلود شاموں نے پسِ گریہ کہا ہم سے
وہ دل گیرِ مسافت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

کبھی کارِ جنوں سے اور کبھی اپنے ہی زخموں سے
طلب گارانِ لذت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

بہارِ صبح نے پوچھا ہے آ کے سوگواروں سے
اسیرِ رنگ و نکہت کیا ہوئے جو ساتھ چلے تھے

## خالد معین

دشتِ وحشت کو فقط قیس ہی بھایا ہوا ہے
ہم نے بھی عشق کا آزار اُٹھایا ہوا ہے

سرکشی موج ہوا کی یہ کہاں سمجھے گی
کس مشقت سے دیا ہم نے جلایا ہوا ہے

کیسے گل فام کہوں، کیسے ستارہ سمجھوں
وہ بدن اور ہی مٹی کا بنایا ہوا ہے

موجِ خوش بو کی طرح ہاتھ نہ آنے والے
ہم نے اک ساتھ بہت وقت بِتایا ہوا ہے

کاش وہ چشمِ گریزاں بھی کبھی جان سکے
ہم کو کس خواب کی وحشت نے جگایا ہوا ہے

## خالد معین

شکوہِ حسن سے تسخیر کر کے چھوڑے گا
وہ شخص دیکھنا دل گیر کر کے چھوڑے گا

وہ چشمِ خواب میں رکھتا ہے اک عجب سا فسوں
جسے بھی دیکھ لے تصویر کر کے چھوڑے گا

یہ دل عجیب ہے اک بار ضد پہ آیا تو
اُدھورے خواب کو تعبیر کر کے چھوڑے گا

عجیب عشق ہے درپیش، اور عشق بھی وہ
جو مجھ کو رانجھا، اُسے ہیر کر کے چھوڑے گا

یہ آب و دانہ فقط عافیت کے چکّر میں
مری اُڑان کو زنجیر کر کے چھوڑے گا

## اظہر جاوید

گھر تو چھوڑا، گھر کی یادیں کیسے پیچھا چھوڑیں گی
قطرہ قطرہ ارمانوں کا کب تک خون نچوڑیں گی

خود کو بھی سمجھانا ہو گا، واپس راہ پہ لانا ہو گا
ورنہ میری پاگل سوچیں اور بھی ناتے جوڑیں گی

ہم کو شوق بھٹکنے کا ہے، چین سکون جھٹکنے کا ہے
جانے شہر کی ساری سڑکیں کس منزل کو موڑیں گی

گزرے دنوں کی یادیں اکثر فریادیں بن جاتی ہیں
آپ کہاں تک جذبوں پر تقدیس کی چادر اوڑھیں گی

جو کچھ کرغستان میں بیتی اظہر اک دن دیکھنا تم
بھوک سے ماری ساری قومیں ایوانوں کو توڑیں گی

## اظہر جاوید

سب اندازے غلط ہوئے ہیں، سوچیں سب بے کار ہوئیں
فلک سے آنے والی خوشیاں کیوں ہم سے نہ بے زار ہوئیں

پہلے دل دھڑکا تھا، پھر یوں درد ہوا، ویران ہوا
اسپتال میں ایسے لگا تھا، یادیں بھی بیمار ہوئیں

عمر بہتر سال ہوئی ہے، لیکن کیا اَن ہونی ہے
اُس کو دیکھ کے مچلا ہوں میں، اُمیدیں بیدار ہوئیں

آپ ہی اوّل، آپ ہی آخر، آپ ہی دل کی مالک ہیں
اور کسی سے ملنے پر، کیوں رنجیدہ، سرکار ہوئیں

ہم بے چارے لوڈ شیڈنگ کے، بیکاری کے مارے ہیں
دُنیا بھر کی راحتیں ساری، اب وقفِ دربار ہوئیں

پہلے پہلے ٹوٹ کے چاہا، جسم و جاں کی دولت دی
عینی، مونی، چندا، کومل آخر دُنیا دار ہوئیں

آنکھیں ڈھونڈتی رہتی ہیں کچھ گم گشتہ سے خوابوں کو
نیندیں اور راتیں بھی اظہر، مصروفِ پیکار ہوئیں

## معین نظامی

کچھ بھی ہو جائے مری جاں دگر آزار نہ ہو
ذی ہونا بھی مصیبت ہے گرفتار نہ ہو

سہل انگار ہے ماحول، سہولت کے لیے
قابلِ فہم ہی رہ، اِتنا پُراسرار نہ ہو

سخت اندیشی و پیچیدہ مزاجی سے نکل
نرم و آسان ہی رہ، معنیِ دشوار نہ ہو

مَیں تو اُس چاند سے چہرے سے کہا کرتا تھا
رونقِ بزم نہ بن، گرمیِ بازار نہ ہو

ہاتھ دستک کو بڑھائے ہوئے یہ سوچتا ہوں
یہ جو دروازہ سا لگتا ہے، یہ دیوار نہ ہو

## معین نظامی

چراغوں کو بجھا دینے سے پہلے
بتا دینا بُھلا دینے سے پہلے

مَیں پھر اِتمامِ حجت کر رہا ہوں
اے بستی، بددعا دینے سے پہلے

سماعت ہو ہمارا مدّعا بھی
ہلاکت کی سزا دینے سے پہلے

گنوا کر بھی اُسے یوں مطمئن ہوں
کہ جیسے تھا گنوا دینے سے پہلے

مکرر سوچ لینا ہے مناسب
اسے سب کچھ بتا دینے سے پہلے

## معین نظامی

آنکھوں میں لیے خمارِ دریا
بیٹھے ہوے ہیں کنارِ دریا

دریاے غبار کی طرح ہے
تاحدِ نظر غبارِ دریا

لہرائی وہ زُلف پانیوں پر
موجوں پہ کِھلی بہارِ دریا

پانی میں ہے عکسِ لب کسی کا
کیا پھول سا ہے شرارِ دریا

مہکیں یہ کنارے تاقیامت
آباد رہے دیارِ دریا

## معین نظامی

اے خانقہِ نظام و خسرو
مجھ کو ہے لگی ہوئی تری لو

دہلیزِ عزیز چومنے کو
کرتا ہے ہمیشہ دل تگ و دو

لگتے ہیں یہ مہر و ماہ و انجم
دہلی کے چراغ ہی کا پرتو

جتنی بھی ہیں کہکشائیں، ساری
ہیں اُس کے نقوشِ پا کی پیرو

یہ خرقۂ عشق بھی عجب ہے
جس میں نہیں کوئی کہنہ و نو

## شاہین عباس

دھوپ اِس پار کی، اُس پار بنانے کے لیے
رہ میں اک دن ہے، لگاتار بنانے کے لیے

کتنی آنکھیں ہیں جو خاموش خلل ڈالتی ہیں
میری آواز کو بے کار بنانے کے لیے

آخری بار یہ دیوار بنائی ہے یہاں
آخری نقش بہ دیوار بنانے کے لیے

چلتے چلتے یونہی اک بار پلٹ کر دیکھا
خود کو تاریخ کا حق دار بنانے کے لیے

ہمیں کیا کیا نہیں پھرنا پڑا اندر باہر
اپنے انکار کو انکار بنانے کے لیے

جسم کو معرضِ تکرار میں رکھے ہوئے ہم
بھاگے پھرتے ہیں بدن زار بنانے کے لیے

اب غنیمت ہے اگر در بہ دری ہی رہ جائے
یوں تو ہم آئے تھے گھر بار بنانے کے لیے

چلیے پھر چلتے ہیں رفتارِ غمِ یار سے ہم
اپنے مٹتے ہوئے آثار بنانے کے لیے

ایک دروازہ بھی ہوتا ہے ضروری صاحب
گھر کی دیوار کو دیوار بنانے کے لیے

اِس طرف شام کے، کچھ نیند بنانی پڑی ہے
اُس طرف دیدۂ بیدار بنانے کے لیے

میرا رونا ہی یہی تھا کہ مَیں چپ بیٹھا نہیں
چار سمتوں کا یہ آزار بنانے کے لیے

# نعتیہ

انور سدید

ہو گی شامِ غم کی آخر کب سحر میرے لیے
لائے گی اُمید کب اپنا ثمر میرے لیے

نام میرا بھی چھپا ہے عازمین حج کے ساتھ
غم کے لمحوں میں ہے یہ اک خوش خبر میرے لیے

سامنا ہے جب سے مجھ کو حادثاتِ دہر کا
آپ کا ذکرِ گرامی ہے سپر میرے لیے

سر بسجدہ کب سے مسجد میں ہوں میں رب کریم
رات کی تاریکیوں میں کر سحر میرے لیے

آئے گی بطحیٰ کی جانب سے میرا ایقان ہے
نکہتِ بادِ بہاراں، میرے گھر، میرے لیے

کر رہا ہے ہاتھ اٹھا کر یہ دعا انور سدید
یا الٰہی کھول دے رحمت کا در میرے لیے

## انور سدید

پیلے پیلے چہروں میں اُبھری ہے آج کی شام
حوصلہ دینے کو یہ کر دی، شام تمہارے نام

سیل رواں میں ڈوب گئے مشہورِ زمانہ لوگ
وقت کے منصف نے نہیں رکھا قائم ان کا نام

زندہ تھے تو زیست ہماری تھی پھولوں کی سیج
مر گئے تو پھر ڈوب گئی ہر ایک سجیلی شام

شہرتِ عام میں زرّیں تمغے تھے دل کی تسکین
لیکن قبر کے کتبے پر نہ درج ہوئے انعام

اسّی سال جلوسِ جہاں کے ساتھ ہیں گزرے خوب
لیکن اب یہ بم دھماکے موت کا ہیں پیغام

جشنِ مروّت میں لوگوں کی اونچی اُڑی پتنگ
مرگِ مروت میں ان سب کا انورؔ ڈوبا نام

# نعتِ رسولؐ

## غالب عرفان

ہے جو منتشر ہر اِک سُو مرے شہرِ ماورا میں
ہے یہ مصطفیٰؐ کی خُوشبُو میرے شہرِ ماورا میں

نہ چھلک سکے جواب تک کہیں اور بھی پلک سے
سبھی بہہ گئے وہ آنسو مرے شہرِ ماورا میں

ہوں مقابلِ مواجہ مرا دل دھڑک رہا ہے
جیسے ہو زقندِ آہو مرے شہرِ ماورا میں

جو زمیں کا بوجھ بن کر بھی تھے یہاں کے باسی
وہ کہاں ہیں آج بدو میرے شہرِ ماورا میں

کسی سدِّ راہ پر بھی رُکیں گر مرے قدم تو
ہیں سفر میں چشم و ابرو مرے شہرِ ماورا میں

مری روح کی مسافت نے یہ جانا اُن کو پا کر
کہ ہے نُور میں بھی خُوشبُو مرے شہرِ ماورا میں

اُسی حرف ''میم'' عرفاںؔ میں اذانِ صبحِ نُو کے
کئی رُخ کئی ہیں پہلو مرے شہرِ ماورا میں

## سیّدہ حنا بابر علی

ہم تمھیں تو بھلا نہیں سکتے
قصے غم کے سُنا نہیں سکتے
چاہے تم جو بھی کر سکو کر لو
کچھ بھی تم کو بتا نہیں سکتے
ذکر رہتا ہے صبح و شام ترا
راکھ کو ہم جلا نہیں سکتے
سوز و سازِ حیات کھو جائے
اور تجھ سا بھی لا نہیں سکتے
ہو سوال اور جواب بھی حاصل
تیری ہستی مٹا نہیں سکتے
ہل سکے کائنات جنبش سے
اک مہم بھی چلا نہیں سکتے
تجھ پہ عاشق ترے فدا ہوں گے
زہر اُن کو پلا نہیں سکتے
تیرا دربارِ حشر اور یہ غلام
اپنے سجدے بُھلا نہیں سکتے

# نذرِ مومن

## ناصر زیدی

ہاتھ آیا ہے مرے آج یہ کیسا کاغذ
اس سے پہلے تو نہ ایسا کبھی دیکھا کاغذ
وعدۂ وصل جو چاہا تو جفا جُو نے، مرے
ادبدا کر مجھے بھیجا ہے یہ کورا کاغذ
حاشیہ لاکھ سنہری ہو تو کچھ بات نہیں
بات دلچسپ لکھی ہو تو ہے اچھا کاغذ
حرف گیلے ہیں ابھی اِن کو ذرا سُوکھنے دو
لفظ سے لفظ ملا دے گا یہ گیلا کاغذ
ایک لمحے ہی میں باقی نہیں رہتا بندھن
ساتھ دیتا ہے کہاں تک یہ کسی کا کاغذ
لفظ اُڑ جائیں تو کاغذ کی حقیقت معلوم
میرے لفظوں کی حرارت سے زندہ کاغذ
ترکِ اُلفت پہ بھی تاکید ہے مجھ سے ناصرؔ
رکھنا سینے سے لگا کے یہ ہمیشہ کاغذ

# ستیہ پال آنند

ہے یہ بے فیض انساں کا جنم کیا
ہماری زندگی کیا اور ہم کیا
(ق)
جو کچھ بھی لکھ چکا ہوں، لکھ چکا ہوں
یہ رزقِ شعر ہے اب بیش و کم کیا
اٹھتر سال کا تو ہو گیا ہوں
کروں سود و زیاں اب میں رقم کیا
(ق)
میں خود سے پوچھتا رہتا ہوں اکثر
نہیں ہے نطق میں اب کوئی دم کیا؟
کئی برسوں سے ہوں میں خالی الذہن
مری گفتار کیا، میرا قلم کیا!
(ق)
اشارے اور کنائے چھپ گئے ہیں
لکھوں میں اس سے بڑھ کر اور کم کیا
کہ وصل القدر ہے ایطائے جلی
علیحدہ کیا، دِگر کیا اور بہم کیا!

(ق)

فقیری میں بھی ہے صبرِ ایوبی
لُٹا گھر بار تو اس کا الم کیا
کہ برگِ چھالا ہی تھا میرا اثاثہ
اگر لُٹ بھی گیا تو اس کا غم کیا

(ق)

پیاسی کھیتیاں، بنجر زمینیں
مرے سائے میں آئیں، خشک و نم کیا
میں ابرِ بے ریا تھا، کُھل کے برسا
سبھی سیراب کر دیں، بیش و کم کیا

سوا نیزے پہ آتا ہی نہیں ہے
یہ سورج لے گا اور لاکھوں جنم کیا

نہ ہو، آندھی کی وسطی آنکھ آنند
ہوا ہے اشک کا طوفان کم کیا؟

## شعیب احمد

وہ جو صرف میرا تھا، وہ نہیں رہا میرا
دوستوں کے حلقے میں، کچھ نہیں بچا میرا

تخلیہ نہیں ہوتا، بات ہو نہیں پاتی
ورنہ خود سے ہوتا ہے روز سامنا میرا

کھل نہیں سکا مجھ پر، حسن کا وہ دروازہ
خوش نہیں گیا مجھ سے، یارِ خوش ادا میرا

کس طرح لکیری ہے تم نے زندگی میری
کس طرح بنایا ہے، تم نے زائچا میرا

میرے ساتھ رہتی ہے، صرف میری محرومی
میرے گرد باقی ہے صرف دائرا میرا

## شعیب احمد

حُسن کس طرح آیا، ایسی راجدھانی میں
اس طرح کی مٹی میں، اس طرح کے پانی میں

یہ سفر یہاں تک کا، مل کے طے کیا ہم نے
سخت بے یقینی میں، سخت بدگمانی میں

رائگاں سہی دونوں، پھر بھی کچھ تو ہوتا ہے
فرق نقشِ اوّل میں، اور نقشِ ثانی میں

آدمی حقیقت ہے، آدمی فسانہ ہے
روح پائیداری میں، جسم رائگانی میں

اک عجیب مستی ہے، اک عجب خماری ہے
بے سبب اُداسی میں، بے جہت روانی میں

اک طلسم ہوتا ہے، ایک دم بچھڑنے میں
اک کشش سی ہوتی ہے، مرگِ ناگہانی میں

## رخشندہ نوید

اپنے بدن میں اپنا ہی سر بھول گئی
تتلی کہیں کتابوں میں پر بھول گئی

تیرے اشک بہائے پھر اِن آنکھوں نے
اپنے سارے دُکھ چشمِ تر بھول گئی

میں اس کی بس کے پیچھے پیچھے بھاگی
لنچ بوکس مری گڑیا پھر گھر بھول گئی

ایک دفعہ جب گھپ اندھیرے دیکھ لیے
پھر جو بھی لگتا تھا وہ ڈر بھول گئی

دنیا وہی ہے رخشندہ لیکن اس کو
جانے ہوا ہے کیا خیر و شر بھول گئی

## ابصار عبدالعلی

روشنیٔ راہ میں حائل نہیں ہونے دیتے
وہ چراغوں کو مسلسل نہیں ہونے دیتے
چھوڑ جاتے ہیں ملاقات اُدھوری اکثر
وہ مرے خواب مکمل نہیں ہونے دیتے
گفتگو توڑتے جاتے ہیں وہ دھاگے کی طرح
کوئی بھی بات مفصل نہیں ہونے دیتے
پیڑ کی شاخ اگر اور کے گھر تک پہنچے
توڑ کر پھول وہاں پھل نہیں ہونے دیتے
وہ خطائیں مری ثابت بھی کیے جاتے ہیں
مجھ کو لیکن کبھی قائل نہیں ہونے دیتے
ہوش مندی کا قرینہ کوئی ان سے سیکھے
اپنے پاگل کو بھی پاگل نہیں ہونے دیتے
جب گھٹا چھائے تو اُٹھ کر وہ چلے جاتے ہیں
وہ تو بادل کو بھی بادل نہیں ہونے دیتے
پاؤں کچھ اس طرح رکھتے ہیں کہ آہٹ ہی نہ ہو
وہ تو پایل کو بھی پایل نہیں ہونے دیتے
بے نیازی سے سرِ عام گزر جاتے ہیں
دھڑکنوں میں کوئی ہلچل نہیں ہونے دیتے

## ابصار عبد العلی

آپ کو پگڑی اگر درکار ہے
دیکھیے وہ سامنے بازار ہے
منزلیں ہی منزلیں ہیں چار سُو
راستوں کی ہر طرف بھرمار ہے
میں اکیلا اور مقابل روز و شب
لمحہ لمحہ برسرِ پیکار ہے
موت کو تو ہے طلب بس روح کی
زندگی کو جسم بھی درکار ہے
درمیاں کچھ دُھند تھی شبہات کی
یار یہ سمجھے کہ یہ دیوار ہے
کچھ ستارے بھی رہے نامہرباں
کچھ لکیروں کا بہم کردار ہے
کیوں تعلق بوجھ بن کر رہ گیا
ایک نالاں دوسرا بیزار ہے
آپ نے جو خط مجھے لکھے نہیں
اُن کا میرے سامنے انبار ہے
روبرو صحرا کی وحشت، بے کراں
ہم سفر ابصؔار کا ابصؔار ہے

# اختر رضا سلیمی

وہ حسنِ سبز جو اترا نہیں ہے ڈالی پر
فریفتہ ہے کسی پھول چننے والی پر

میں ہل چلاتے ہوئے جس کو سوچا کرتا تھا
اسی کی گندمی رنگت ہے بالی بالی پر

یہ لوگ سیر کو نکلے ہیں سو بہت خوش ہیں
میں دل گرفتہ ہوں سبزے کی پائمالی پر

اک اور رنگ ملا آ کے سات رنگوں میں
شعاعِ مہر پڑی جب سے اُس کی بالی پر

میں کھل کے سانس بھی لیتا نہیں چمن میں رضا
کہیں گراں نہ گزرتا ہو سبز ڈالی پر

## اختر رضا سلیمی

یہ دل کچھ روز سے بے کل نہیں ہے
وصال اس مسئلے کا حل نہیں ہے

کئی دن سے سکوں میں مبتلا ہوں
کئی دن سے کوئی ہل چل نہیں ہے

بہت آرام سے بیٹھا ہوا ہوں
مگر آرام بھی اک پل نہیں ہے

مجھے یہ بھوک ورثے میں ملی ہے
یہ میری محنتوں کا پھل نہیں ہے

اسے دیکھا اک ایسے زاویے سے
اب اس کا خواب بھی اوجھل نہیں ہے

# اختر رضا سلیمی

ہٹ رہی ہے زمین محور سے
کون اٹھا مرے برابر سے

روز اُگلتی ہے اک نیا سورج
رات روشن ہے کتنی اندر سے

خون میں گھل رہا ہے سبزہ سا
آنکھ چپکی ہوئی ہے منظر سے

اس نے اک اسم پڑھ کے پھونکا اور
میں نکل آیا اپنے اندر سے

اب کے ہے سخت معرکہ درپیش
جیت ممکن نہیں بہتّر سے

کچھ نہ کچھ اور بھی بنانا ہے
میں نہیں مطمئن میسر سے

## اختر رضا سلیمی

کرتے ہیں بے قرار بہت دن قرار کے
دیکھا ہے تیرا وصل بھی ہم نے گزار کے

کل تک خزاں کا زمزمہ پرداز تھا وہی
جو گا رہا ہے آج ترانے بہار کے

بستر میں دوڑ جاتی ہے اک چمپئی سی لہر
رکھتی ہے جب سرہانے وہ زیور اُتار کے

یہ کون یاد آ رہا ہے بے طرح مجھے
منظر بدلنے لگ گئے قرب و جوار کے

وہ نظم ہو غزل ہو کہ باتیں ہوں یار کی
جو بھی کہا ہے ہم نے کہا ہے سنوار کے

## صفدر صدیق رضی

کچھ لفظ حسیں اشاروں میں رہ جاتے ہیں
کچھ لہجے فون کے تاروں میں رہ جاتے ہیں
افلاک تلے ہر شام ڈھلے شب تابی کو
کچھ چہرے چاند ستاروں میں رہ جاتے ہیں
کرداروں سے پاتے ہیں افسانے تشکیل
کچھ افسانے کرداروں میں رہ جاتے ہیں
جو بکنے والوں میں نہ خریداروں میں ہوں
وہ لوگ یونہی بازاروں میں رہ جاتے ہیں
ہم اہلِ نظر سے بعد میں بھی مل سکتے ہو
ہم آخر کار نظاروں میں رہ جاتے ہیں
سب تاج محل ہو جائیں کیونکر ممکن ہے؟
شہکار کئی فنکاروں میں رہ جاتے ہیں
جس کی چھت کا سایہ سر سے اُٹھ جاتا ہے
اُس گھر کے مکیں دیواروں میں رہ جاتے ہیں
وہ شعلے جو برسات میں سرد نہیں ہوتے
وہ ساون کی بوچھاروں میں رہ جاتے ہیں

# شبنم شکیل

دوستوں کا ذکر کیا دشمن ہیں جب بدلے ہوئے
شہر میں تو اب نظر آتے ہیں سب بدلے ہوئے

زیست کے ادوار کتنے مختلف سے ہو گئے
سال و مہ ٹھہرے ہوئے اور روز و شب بدلے ہُوئے

کس کی دلجوئی کریں کس کو مبارک باد دیں
جب خوشی اور غم کے ہوں یکسر سبب بدلے ہُوئے

اِک پُرانا راستہ اب کس طرح ڈھونڈے کوئی
شہر بھر کے سب گلی کُوچے ہوں جب بدلے ہوئے

روز و شب کی گردشیں دل کو بدل پائی نہیں
آئنے میں گرچہ ہیں رُخسار و لب بدلے ہوئے

# خرم خرام صدیقی

فلک پہ ابرِ گریزاں نے جب قیام کیا
تو میرے یارِ کم آمیز نے کلام کیا

ہوئی تھی دیر سے تجدیدِ کارِ عشق شروع
اگرچہ ہم نے بہ عجلت اسے تمام کیا

بہت خفیف سہی جنبشِ نگاہِ کرم
مگر یہ طے ہے کہ اس نے ہمیں سلام کیا

ہمارا درد کسی دل میں جاگزیں نہ ہوا
سو اس نے حرفِ سیہ پوش میں مقام کیا

سبک روی سے وہ دامن چھڑا گئے ہم سے
نظر نے دور تک اندازۂ خرام کیا

# خرم خرامؔ صدیقی

مرے ضبطِ حال کی احتیاط دھری رہی
جو تھے بے ادب انہی کی مراد بھری رہی

وہ تھی چشمِ ناز یا سرزنش کی نگاہِ تند
ہمیں اعتبار کہیں تو دیدہ وری رہی

درِ یاد کو کبھی وا کرو تو یہ طے کریں
کہاں التفات کہاں پہ بے خبری رہی

نہ پیامبر نہ صبا نہ پرسشِ دوستاں
فقط ایک آہِ خفی سے نامہ بری رہی

کسی کنج میں تو وہ ہو گا ہم سے بہم خرامؔ
اسی جستجو میں ہماری دربدری رہی

# دانیال طریر

لفظ مٹ جائیں گے مطلب دھند میں کھو جائے گا
ایک دن علمِ بشر سب دھند میں کھو جائے گا

ہر شجر کے سائے میں دو سائے ہوں گے دیکھنا
چاند آدھی رات کو جب دھند میں کھو جائے گا

اس کے ہونے کی خبر کیا جو نہ ہونا جان لے
اَب لگائے قہقہہ اب دھند میں کھو جائے گا

دشت سے آئے ہوئے بھنورے کو کیا معلوم تھا
پھول لے کر سرخیٔ لب دھند میں کھو جائے گا

کیا خبر تھی جس سے لے کر روشنی جیتے رہے
وہ دیا بھی ہجر کی شب دھند میں کھو جائے گا

میں زمین و آسماں کے سب مراحل کاٹ کر
رب تلک پہنچوں گا تو رب دجند میں کھو جائے گا

وہ جسے میں سانس جتنا پاس رکھتا ہوں طریرؔ
کیا پتا وہ شخص بھی کب دھند میں کھو جائے گا

## دانیال طریر

ہر وقت اک سوال مرے ساتھ ساتھ ہے
یہ جسم یا وبال مرے ساتھ ساتھ ہے

جب سے مجھے خبر ہوئی، میں ہوں، سفر میں ہوں
ویرانہ ء جمال مرے ساتھ ساتھ ہے

حدِ نگاہ تک ہے خموشی کی سلطنت
شہزادی ء ملال مرے ساتھ ساتھ ہے

میں دستِ وقت سے نہ مُرتب ہوا مگر
ترتیبِ ماہ و سال مرے ساتھ ساتھ ہے

ممکن ہے یا نہیں یہ حقیقت ہے یا ہے خواب
بے مثل کی مثال مرے ساتھ ساتھ ہے

اس بے خیال دہر سے کیا چاہیے مجھے
جب تک ترا خیال مرے ساتھ ساتھ ہے

جس عہد کا عروج مرا خواب ہے طریرؔ
اس عہد کا زوال مرے ساتھ ساتھ ہے

## دانیال طریر

کھو گئی تھی جو کہیں پھر وہ چمک لے آئی
یہ محبت تو مجھے خواب تلک لے آئی

میں کئی بار گیا دل کو لیے بن کی طرف
یاد ہر بار مجھے ‘ہنہ اُڑک’ لے آئی

اک عجب دھوکہ دیا مجھ کو ہوا نے اس بار
لے گئی میری زمیں اور فلک لے آئی

کھیت جب سوکھ گئے تب ہمیں احساس ہوا
گاؤں تک شہر کے موسم کو سڑک لے آئی

کون منظر کو بدلنے کی جسارت کرتا
اک کرن آئی تو بادل میں دھنک لے آئی

جس کے پھل پھول، ہوا اور فضا سارے جدا
کیسی دنیا میں تری ایک جھلک لے آئی

کس طرف اُڑ کے گئی تھی مری مٹی کہ طریرؔ
سبز آنچل کی جگہ سرخ شفق لے آئی

## دانیال طریر

دیے سے لو نہیں پندار لے کر جا رہی ہے
ہوا اب صبح کے آثار لے کر جا رہی ہے

ہمیشہ نوچ لیتی تھی خزاں شاخوں سے پتے
مگر اس بار تو اشجار لے کر جا رہی ہے

میں گھر سے جا رہا ہوں اور لکھتا جا رہا ہوں
جہاں تک حسرتِ دیدار لے کر جا رہی ہے

خلا میں غیب کی آواز نے چھوڑا ہے مجھ کو
میں سمجھا تھا مجھے اس پار لے کر جا رہی ہے

مجھے اس نیند کے ماتھے کا بوسہ ہو عنایت
جو مجھ سے خواب کا آزار لے کر جا رہی ہے

یہاں پر رات کو اچھا نہیں کہتا ہے کوئی
سو اپنے کاسہ و دینار لے کر جا رہی ہے

تماشے کے سبھی کردار مارے جا چکے ہیں
کہانی صرف اک تلوار لے کر جا رہی ہے

## رفعت ناہید

ہمارے دل کو وہ بے قراری نہیں رہی ہے
تمہاری یادوں میں خوشگواری نہیں رہی ہے

تمہیں خبر ہی نہیں ہے کتنے بدل گئے ہو
تمہاری باتوں میں دل بہاری نہیں رہی ہے

کچھ اور قصہ سنا رہے ہیں تمہارے تیور
وہ عاجزی اور وہ انکساری نہیں رہی ہے

ہوئی ہے مدت کہ کھو گئیں صبح دم کی نیندیں
صبا کے جھونکوں میں اب خماری نہیں رہی ہے

تمازتوں میں تو ایک چھینٹا بہت ہے ہم کو
گھٹا کے بوسوں میں بے شماری نہیں رہی ہے

تمہاری آنکھوں میں عکس ہے اور دلربا کا
تمہارے لہجے میں پائیداری نہیں رہی ہے

میں اپنے آنچل سے اپنی آنکھوں کو ڈھانپتی ہوں
گداز تکیے میں غم گساری نہیں رہی ہے

## رفعت ناہید

اُٹھا کے رکھ دو قرینے سے اپنی چاہت کو
لپیٹ ڈالو محبت کو اور عنایت کو

اگر چلے ہو تو برکھا بھی ساتھ لے جاؤ
کروں گی کیا میں بھلا سانولی مصیبت کو

تمہارے خط میں پڑی ہیں تمہاری تصویریں
اٹھا لو میرے سرہانے سے ساری وحشت کو

ہرا تھا، زرد ہوا، رنگ شوخ پتوں کا
یہی بہت تھا نئی ٹہنیوں کی حیرت کو

بہت تھے دام، کسی یوسفِ زمانہ کے
میں جانچتی ہی رہی خود اور قیمت کو

میں آ تو جاتی تری سبز سبز باتوں میں
سمجھ گئی تھی تری کاسنی طبیعت کو

تھکن سے چور، بہت دور، میں نکل آئی
پلٹ کے دیکھتی ہوں گھر کو اور مسافت کو

# رفعت ناہید

ستارہ دور بھی ہے، ڈوبتا بھی جا رہا ہے
کہ منزل تو گئی تھی، راستہ بھی جا رہا ہے

سمندر سے مسافت کے بلاوے آ رہے ہیں
سفینہ ساحلوں کو چھوڑتا بھی جا رہا ہے

اسے جانے میں کتنی دیر ہوتی جا رہی ہے
مگر مڑ مڑ کے مجھ کو دیکھتا بھی جا رہا ہے

بظاہر تو بچھڑنے کا ارادہ ہی نہیں ہے
مرے ہاتھوں کو لیکن چومتا بھی جا رہا ہے

فصیل شب، ترے سینے پہ کب سو رہی ہوں
ملن کا خواب تو اب ٹوٹتا بھی جا رہا ہے

تری بانہوں میں اب پہلے سی طغیانی نہیں ہے
جو دریا چڑھ گیا تھا، سوکھتا بھی جا رہا ہے

## ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد

ازل سے تیری طلب نے سفر میں رکھا ہوا
وگرنہ کیا ہے یہاں رہ گزر میں رکھا ہوا

جہاں ملے تھے زمانے وصال و ہجراں کے
ابھی تلک ہے وہ منظر نظر میں رکھا ہوا

جسے زوال نہیں ہے بیاضِ امکاں میں
وہ لفظ ہے میرے دستِ ہنر میں رکھا ہوا

کہیں قیام نہیں ہے جہانِ حیرت میں
عجب سفر ہے مرے بال و پر میں رکھا ہوا

دیارِ ہجر میں کچھ بھی نہیں ہے پاس اپنے
مگر وہ عکس کہ ہے چشمِ تر میں رکھا ہوا

## ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد

کون ہے واقفِ کتابِ دل
کسی پہ وا ہو رہا ہے بابِ دل

گھٹ رہی ہے فراق کی لذت
بڑھ رہا ہے کچھ اضطرابِ دل

حیرتی ہے جہانِ عقل و نگاہ
مرحبا حُسنِ انتخابِ دل

جانے کب تک رہے گا بے تعبیر
آنکھ میں تیرتا ہے خوابِ دل

اے کہ تُو باعثِ دل آزاری
اے کہ تُو چارہ! عذابِ دل

چشمِ عالم سرشک افشاں ہے
کھل رہی ہے کہیں کتابِ دل

ہے وہی واقفِ رموزِ جنوں
جس کو معلوم ہے نصابِ دل

## سیدہ دُر نجف زیبی

اپنی اپنی ذات میں اک کربلا رکھتے تھے سب
ہم کہ نابینا تھے لیکن آئنہ رکھتے تھے سب

ہو گئیں بہری فضائیں دھڑکنوں کے شور سے
کیا اسی برتے پہ عرضِ مدعا رکھتے تھے سب

منجمد ہوتے گئے سب نقش سطح آب پر
وقتِ رخصت تو بہت کچھ حوصلہ رکھتے تھے سب

اپنے اپنے درد کی بارش میں سب بھیگا کیے
اپنے اپنے آسماں پر اک خدا رکھتے تھے سب

ساعتیں روتی رہیں ہنستے رہے زخموں کے پھول
زندگی میں موت کا سا ذائقہ رکھتے تھے سب

جب بھی رُت بدلی ہوا ہر شخص پر اس کا اثر
کیا فضاؤں سے دلوں کا رابطہ رکھتے تھے سب

## ڈاکٹر وحید قریشی

نہ جانے کس لیے دل میں رہا مرے دھڑکا
کریں گے اہلِ وطن اب ضمیر کا سودا

تمھارے حکم سے سرتابیاں نہ تھیں ممکن
مگر سرشت سے مجبور تھا میں کیا کرتا

اسے بھی اپنے عمل کا حساب دینا تھا
بجا رہا ہے جو وردی میں آج کل ڈنکا

فقیہہِ شہر کو نعروں کی لاج رکھنی تھی
فقیہہِ شہر نے اپنا چلن نہیں بدلا

بسنت رُت میں امنگوں کے راگ الاپتا ہے
کوئی تو ہے کہ جلاتا ہے روشنی کا دیا

ہم آج دل کی تجلی کو ریخت کرتے ہیں
یہود جیسے گراتے ہیں مسجد اقصیٰ

## احمد عطا

تو مجھ پہ وا نہ ہوا یا ہوا نہیں معلوم
درِ طلسم مجھے تو ذرا نہیں معلوم

میں تتلیاں بھی پکڑتا رہا ہوں بچپن میں
سو کس رنگ رہا یا گیا نہیں معلوم

یہ نیلگوں سا کوئی شعلہ جب بھڑکتا ہے
تو رات جلتی ہے یا پھر دیا نہیں معلوم

گزشتہ رات مجھے اذن تھا کلیسی کا
وہ گفتگو تھی دعا بد دعا نہیں معلوم

بتانی ہے تو کوئی اور بات مجھ کو بتا
زمانہ کیا ہے؟ کے واعظا نہیں معلوم

## ضیا شبنمی

میرے ہاتھوں کی پوروں نے دیکھا تھا
چہروں کی اس رُت میں اک تیرا چہرا
آنکھوں آنکھوں کاجل بن کر پھیل گیا
جو خدشا تیرے میرے دل میں تھا
اک بے انت سفر کی خاطر ہر لمحہ
میں نے ہر جاتے لمحے کو قتل کیا
خوابوں جیسی آنکھوں والی دوشیزا
ہے میرے اسلوبِ غزل کا سرمایا
بند تھی لفظوں کی آواز بیانوں میں
سوچ پہ بھی طاری تھا گہرا سناٹا
ڈوبتے چاند سے بادِ صبا نے پوچھا تھا
رات گئے تک ان گلیوں میں کون رہا
وہ بھی تیرے وعدوں جیسے موسم تھے
جن کو میں نے بالکل سچا سمجھا تھا
کون سُنے گا شور مچاتی سڑکوں پہ
ڈوبتے سورج جیسی تیری میری صدا
اُس سے بچھڑ کر زندہ رہنے والا دن
دیوارِ گریہ پہ ہے مرقوم ضیاؔ

## آصف ثاقبؔ

• آسیب تمہاری برتری ہے
ہر چیز یہاں ڈری ڈری ہے
پتوں میں کہیں پناہ ڈھونڈے
پنچھی جو خراب ہے پڑی ہے
کشمیر میں زخم کھل رہے ہیں
ہر شاخ چمن ہری بھری ہے
ہم لوگ بھٹک گئے ہیں کب کے
یہ کیسی تمہاری رہبری ہے
میں تجھ سے کوئی نہ بحث چھیڑوں
تو جان اسی میں بہتری ہے
کب تجھ سے کہا ہے تیرے منہ پر
میری تیری برابری ہے
لہروں پہ ہے روشنی سی رقصاں
اس جھیل میں چاند کی پری ہے
چپ چاپ ہیں یہ پرند ثاقبؔ
گم صم سی تری سخن وری ہے

## یاسر اقبال

آرائش چند پل رہی تھی
پوشاک یاد گل رہی تھی

چوکھٹ سے دستِ آرزو تک
برفیلی آگ جل رہی تھی

حسرت پھر وصل کے کنارے
خاکستر تن پہ مَل رہی تھی

تہذیبوں کی غلام خواہش
دیواروں میں مچل رہی تھی

تاروں کی راکھ سر پہ اوڑھے
ہجرت گھر سے نکل رہی تھی

وہ موسم گیت کا نہیں تھا
ٹہنی زیور بدل رہی تھی

چوبِ خاکسترِ تپش کیا؟
جسموں کی جوت جل رہی تھی

## اسرار حسین

جب دلوں میں بے دلی پائی گئی
آئینے کی ساکھ گہنائی گئی

چھانٹ کر عہدِ گذشتہ کی بساط
وقت کی دیوار چنوائی گئی

ہاتھ میں لے کر خوشی کی مشعلیں
ابر سے پوشاک دھلوائی گئی

ٹوٹتی انگڑائیوں کے ضعف میں
وہ جنوں آثار تنہائی گئی

بے اماں رکھے گئے اہلِ نظر
تیغِ استبداد لہرائی گئی

تھی وہاں اُس رات محفل مختصر
جب ہمارے ساتھ رسوائی گئی

## آغا نثار

اپنی اپنی اُڑان ہے پیارے
ہر طرف آسمان ہے پیارے
بارشوں کے لیے دعا لیکن
میرا کچا مکان ہے پیارے
دل کہے رُک، قدم نہیں رُکتے
لا مکانی مکان ہے پیارے
آنکھیں کرتی ہے مخبری دل کی
آئنہ بے زبان ہے پیارے
یہ جو ڈر ہے ہمیں بچھڑنے کا
کوئی تو درمیان ہے پیار
چوٹ کھائی تھی میں نے بچپن میں
دل پہ اب تک نشان ہے پیارے
پھر کسی روز دل کی چھیڑیں گے
یہ الگ داستان ہے پیارے
تیری خواہش کی سبز جھیلوں پر
دھوپ کا سائبان ہے پیارے
اک تصور میں کٹ رہی ہے نثار
اک شکنجے میں جان ہے پیارے

## آغا نثار

چار سو ہے غبارِ خاموشی
رَو میں ہے راہوارِ خاموشی

گنگنانے لگے ہیں سناٹے
بول اے شہریارِ خاموشی

ہر روش کس مہک کے چرچے میں
اے گل شاخسارِ خاموشی

پس شورِ شگفتِ گل کیا تھا
دیکھ اے پاسدارِ خاموشی

چپکے چپکے رواں تھے اک چپ میں
صورتِ رُودبارِ خاموشی

چڑھ گئے بھینٹ اپنی سوچوں کے
ہو گئے ہم نثارِ خاموشی

پھول کیا کیا نگل گئی آغا
یہ زمینِ دیارِ خاموشی

# ظفر اقبال

شورِ دریائے خواب تُجھ سے ہے
سایۂ آفتاب تُجھ سے ہے
تُو ہی موضوعِ گُفتگو ہے تمام
ہر سوال و جواب تُجھ سے ہے
مَیں نے برباد کر لیا خُود کو
میرا حالِ خراب تُجھ سے ہے
وہ کسی اور سے نہیں ممکن
جو عذاب و ثواب تُجھ سے ہے
کوئی جلدی نہیں مُجھے کہ ابھی
میرا باقی حساب تُجھ سے ہے
سب کو چھوڑا ترے سہارے پر
خیمۂ بے طناب تُجھ سے ہے
غُصّہ ہے تیری اِتنی دُوری پر
غم کوئی ہم رکاب تُجھ سے ہے
مست رکھتی ہے کیا مہک اُس کی
داغِ دِل کا گُلاب تُجھ سے ہے
جس قدر ہے ظفر کے غصّے کا
یہ حُضور و غیاب تُجھ سے ہے

# ظفر اقبال

میرا رنگِ کلام تُجھ سے ہے
گُم شُدہ سا یہ نام تُجھ سے ہے
حمد یُوں ہی نہیں کِیا کرتا
کوئی مُجھ کو بھی کام تُجھ سے ہے
اور کوئی شناخت اِس کی نہیں
یہ دریچہ ، یہ بام تُجھ سے ہے
شور ہے دِل میں ہر گھڑی ، ہر وقت
اور ، یہ رونق تمام تُجھ سے ہے
میری ترجیحِ اوّلیں رہنا
یہ گُزارش مدام تُجھ سے ہے
جس کی قسمت میں بھی اسیری ہو
دانہ تُجھ سے ہے ، دام تُجھ سے ہے
اِس ہوس کا خُمار تیرے طُفیل
اِس ہوا کا خرام تُجھ سے ہے
گریۂ ہجر کے ہیں سب اوقات
صُبح تُجھ سے ہے ، شام تُجھ سے ہے
کیوں نہ ٹھہرے اُمیدوار ظفؔر
رحمتِ خاص عام تُجھ سے ہے

## شہزاد احمد

کہیں جنگل، کہیں دریا پڑے گا
بہر صُورت ہمیں چلنا پڑے گا

مسائل روز بڑھتے جا رہے ہیں
ہمیں اب ایک ہو جانا پڑے گا

اگر اِک دُوسرے کے ساتھ ہوں گے
ہمارا ہر قدم سیدھا پڑے گا

گھڑی اب فیصلے کی آ چُکی ہے
کوئی تو فیصلہ کرنا پڑے گا

بالآخر ہم کو بھی اپنا مُقدّر
خُود اپنے ہاتھ سے لِکھنا پڑے گا

یہی رسم و رواجِ زندگی ہے
جو کہتے ہو ، وُہی کرنا پڑے گا

بہُت بھونچال آتے ہیں یہاں پر
زمیں کو تھام کر رکھنا پڑے گا

یہ وادی مدّتوں سے مُنتظر ہے
تجھے اے فصلِ گُل آنا پڑے گا

جو دُنیا بھر کو دھوکا دے رہے ہیں
یہ سودا اب اُنھیں مہنگا پڑے گا

نِکل جائے گی پیروں سے زمیں بھی
سروں پہ آسماں بھی آ پڑے گا

اگر سر پر ہی آجائے گا سُورج
کہاں دِیوار کا سایا پڑے گا

اگر سیلاب آئیں گے تو شہزاؔد
ہمیں دیوار بن جانا پڑے گا

# ناصر علی

سب کے ہاتھوں میں گُل دستے ہو سکتے ہیں
بستی والے ہنستے بستے ہو سکتے ہیں

اِس دُنیا کے خالق کے گھر جانے والے
جتنے ہم ہیں اُتنے رستے ہو سکتے ہیں

یعنی میرے سلام علیکم جتنے میٹھے
ہیلو ، ویل کم اور نمستے ہو سکتے ہیں

او یلغاری !!! جیسے تُو لے کر آتا ہے
میرے پاس بھی ایسے دستے ہو سکتے ہیں

اپنے اندر ساری ٹھنڈک لے کر جانا
باہر سُورج آگ برستے ہو سکتے ہیں

تکتے تکتے آنکھ اگر کھو سکتی ہے تو
پیتے پیتے ہونٹ ترستے ہو سکتے ہیں

اِتنا ستا مَیں نے بیچ دِیا ہے خُود کو
لیکن !!! سودے منہگے سستے ہو سکتے ہیں

تھوڑا سا اسکول اگر ہم گھر لے آئیں
کم وزنی بچّوں کے بستے ہو سکتے ہیں

مَیں بھی اپنی جان سنبھالے چل پڑتا ہُوں
دُشمن اپنے تیور کستے ہو سکتے ہیں

ناصؔر اپنے دونوں کان سنبھال کے جانا
طعنہ زن کے تیر برستے ہو سکتے ہیں

## محیط اسماعیل

سنبھل! نہ اِس زمیں پہ تُو پھسل، سنبھل سنبھل
ھے انتباہ آخری: سنبھل سنبھل سنبھل!

اِدھر اُدھر نہ دیکھ، آگے بھی نہ پیچھے بھی
تُو پُل صراطِ دہر سے نکل، سنبھل سنبھل

نہیں چھڑا سکے گا جان، جان دے کے بھی
جہاں میں چند کام ھیں اٹل، سنبھل سنبھل

گیے دنوں کے موسموں کو اب نہ یاد کر
طبیعت آہ جاتی ھے مچل، سنبھل سنبھل

شباہتوں کے پیچھے کچھ نہ ھات آے گا
ھیں خاص خاص چہرے بے بدل، سنبھل سنبھل

برے اکیلے پن پہ اشک امڈ ھی تو پڑے
بھُت کہا کہ دیدۂ اجل! سنبھل سنبھل

محیط اپنی جان سے عزیز رکھ اِسے
ادب کی آبرُو فقط غزل، سنبھل سنبھل

# رسا چغتائی

مصائب سے نمٹتے جا رہے ہیں
مگر رستے سے ہٹتے جا رہے ہیں
یہ کیسے کٹ رہے ہیں دن ہمارے
کہ ہم اپنوں سے کٹتے جا رہے ہیں
کہیں کوئی عدالت چل رہی ہے
کہ جھگڑے خود نمٹتے جا رہے ہیں
یہ گردِ رہگزارِ زندگی ہے
کہ ہم خوابوں میں اَٹتے جا رہے ہیں
اگرچہ عمر بڑھتی جا رہی ہے
مگر نظروں میں گھٹتے جا رہے ہیں
نہیں پڑھتے کتابِ زندگی ہم
ورق لیکن پلٹتے جا رہے ہیں
ہَوا پیڑوں تلے نغمہ رہی ہے
مگر بادل تو چھٹتے جا رہے ہیں
خدا جانے ہیں کس منزل کے راہی
یہ رستے جو گھٹتے جا رہے ہیں
دیا ہے نام جس کو ہم ای کا
مسلسل نام رٹتے جا رہے ہیں

# فاضل جمیلی

خزاں کا رنگ درختوں پہ آ کے بیٹھ گیا
میں تلملا کے اُٹھا ، پھڑ پھڑا کے بیٹھ گیا

کسی نے جام اُچھالا بنامِ شامِ الم
کوئی ملال کی وحشت چھپا کے بیٹھ گیا

ملا نہ جب کوئی محفل میں ہم نشینی کو
میں اک خیال کے پہلو میں جا کے بیٹھ گیا

پرانے یار بھی آپس میں اب نہیں ملتے
نہ جانے کون کہاں دل لگا کے بیٹھ گیا

ملے بغیر بچھڑنے کو کیا کہا جائے
بس اک خلش تھی جسے میں نبھا کے بیٹھ گیا

میں اپنے آپ سے آگے نکلنے والا تھا
سو خود کو اپنی نظر سے گرا کے بیٹھ گیا

کسے خبر تھی نہ جائے گی دل کی ویرانی
میں آئینوں میں بہت سج سجا کے بیٹھ گیا

# فاضل جمیلی

سفید پوشی دل کا بھرم بھی رکھنا ہے
تری خوشی کے لیے تیرا غم بھی رکھنا ہے

دل و نظر میں ہزار اختلاف ہوں لیکن
جو عشق ہے تو پھر ان کو بہم بھی رکھنا ہے

بچھڑنے ملنے کے معنی جدا جدا کیوں ہیں
ہر ایک بار جب آنکھوں کو نم بھی رکھنا ہے

حسین ہے تو اسے اپنی بات رکھنے کو
کرم کے ساتھ روا کچھ ستم بھی رکھنا ہے

زیادہ دیر اسے دیکھنا بھی ہے فاضل
اور اپنے آپ کو تھوڑا سا کم بھی رکھنا ہے

# جمیل یوسف

عشق ہم کریں جس سے، حُسن وہ کہاں ڈھونڈیں
کوئی ہم کو بتلاؤ، کیا نشانیاں ڈھونڈیں

پُھول کوئی ایسا ہو، رنگ بھی ہو، خوشبو بھی
خاروخس نہ ہوں جس میں، ایسا گلستاں ڈھونڈیں

چاند کی کرن جس میں آتی ہو دبے پاؤں
شاخِ شام پہ کوئی ایسا آشیاں ڈھونڈیں

وقت اور غم آ کر دستکیں نہ دیں جس پہ
کوئی ایسا کاشانہ زیرِ آسماں ڈھونڈیں

کھو گئی ہے شہروں کی پُرہجوم سڑکوں پہ
آؤ اپنی گم گشتہ، عمر رایگاں ڈھونڈیں

وہ جو اک جماعت تھی، وہ بکھر چکی کب سے
پھر سے کارواں ڈھونڈیں، میر کارواں ڈھونڈیں

کھو گیا جمیلؔ اس سے اعتبارِ ہستی بھی
چھوڑ کر حقیقت کو، کوئی داستاں ڈھونڈیں

## جمیل یوسف

سچ معلوم ہے بول نہیں سکتے
راز ہے ایسا کھول نہیں سکتے
ہم کو باٹ ہی ایسے ملے ہیں
ہم تو پورا تول نہیں سکتے
بند کمرے میں ہی رہنا ہے
کوئی دریچہ کھول نہیں سکتے
ان کو مٹی میں ملنا ہے
آنکھ کے موتی رول نہیں سکتے
پھولوں جیسی نازک باتیں
ہم کانٹوں میں تول نہیں سکتے
اجنبیوں سے خوف آتا ہے
دل دروازہ کھول نہیں سکتے
تیرے حُسن سے ڈر لگتا ہے
اپنی آنکھیں کھول نہیں سکتے
بہنے نہ پائیں آنکھ سے آنسو
خاک میں ان کو رول نہیں سکتے
ہم کیسے پرواز کریں گے
پروں کو اپنے کھول نہیں سکتے

# سینئر سٹیزن

**الطاف فاطمہ**

تقریباً ڈھائی تین سال بعد ہی گھر آنا نصیب ہوا۔ پہلے تو بڑی آپا نے بلایا اور ایسا پکڑا کہ۔ ارے ہاں تو اور کیا لمبے لمبے خطوں کے علاوہ فون پر فون کرتیں ''دیکھو بھئی اب تو تم خیر سے فارغ ہو۔ پہلے تو ملازمت کا ایسا بہانہ تمہارے ہاتھ آیا ہوا تھا لگتا تھا اگر تم جیسی باوفا اور کارگزار افسر چار دن اپنی سیٹ پر سے غیر حاضر رہی تو ملک کا بھٹہ ہی بیٹھ جائے۔ بس اب تم فوراً جاؤ اسلام آباد اور لگواؤ ویزا سنگاپور کا اور فلائیٹ پکڑو۔ ہاں ہم کو فلائیٹ کا صحیح وقت بتا دینا۔ ہم تم کو بذات خود لینے آں'' ...... ہاں تو اور کیا اپنے بڑھاپے بلکہ ضعیفی کے جملہ عوارض کے باوجود...... (یہ کبھی نہ بتایا کہ اچانک ہی اتنی ضعیفی اور جملہ عوارض نے کیوں حملہ کر دیا...... یہ تو وہاں جا کر ہی کھلا)۔ پھر بڑے معنی خیز اور سنجیدہ لہجے میں کہتیں...... ''دیکھو کہہ رہے ہیں آ جاؤ۔ پچھتاؤ گی۔ ہم نہ ہوں گے تو کون اس طرح بلائے گا۔ سو لو...... وہ جواباً کہتیں ''اے بڑی آپا کاہے کی جلدی ہے آ جائیں گے......'' ''سوچ لو جب سے ہم پورا کر رہے تم کو کتنا بلاتے رہے کہ ایسی جگہیں تو تمہارا خواب ہوا کرتی تھیں اور اب جب فارغ ہوئیں اور خوابوں کی تعبیر کا وقت آیا ہے تو تم کنیاں کاٹنے لگیں۔ پہلے تو جاب کا بہانہ رہتا تھا۔ پھر اماں کی بیماری کا مستقل بہانہ پکڑا ہم بھی خاموش رہے کہ ساری اولاد میں ایک تم ہی تو ان کے پاس رہ گئی ہو...... پھر اماں رخصت ہوئیں اور ان کا سن کر ہمارے سوا ان کی دونوں بیٹیاں اور لڑکا نہ آ سکے کہ نو گیارہ کا واقعہ اور اس پر مستزاد کہ غیر قانونی طور پر امریکہ کی مختلف ریاستوں میں چوری چھپے مقیم اور بیٹے صاحب تو اپنی ریاست سے باہر اتنی دور افتادہ جگہ پر کسی اشد ضروری کام پر مامور کہ اطلاع بھی تقریباً تین ماہ بعد اپنی ریاست میں واپسی پر ملی۔ واپس آتے وقت کتنی منتیں کیں کہ اکیلی رہ جاؤ گی کچھ

دن کو ساتھ چلی چلو۔ تو اس وقت تنا آڑے آ گئیں...... اور پھر یوں تم اپنی جگہ سے نہ ہلیں۔ بات بھی ٹھیک تھی کہ اماں کے بعد نانی خود کو تنہا اور بے کس سمجھنے لگیں تھیں۔ بیٹھے بیٹھے رونا شروع کر دیتیں۔ ارے اب ہمارا کون رہ گیا۔ ایک بیٹا ہے سو وہ انڈیا میں فالج میں پڑا ہے۔ ہاں بھئی تم بھی چلی جاؤ ہمارے واسطے کاہے اپنی راہ کھوٹی کرو۔ ارے ہم تو اسٹیشن کے ویٹنگ روم میں بیٹھے اپنی باری کا انتظار کر رہے ہیں۔ دیکھو کب حکم آ جائے...... ہاں تم اپنی راہ کھوٹی کیوں کرو...... تم نے تو جوگ لے رکھا ہے ماں کی خدمت کی دو سال۔ اب ہمیں بھگت رہی ہو۔ تم ہماری فکر نہ کرو۔ ارے اکیلے مریں گے تو کوئی نہ مٹی ڈال ہی دے۔ ہمارا کیا ہے زندگی کے چار دن سو وہ چار دن ایدھی جا کر گزار دیں گے اب بڑی آپا بھی ایسی کٹھور نہ تھیں کہ اسے لے جانے پر بضد ہوتیں۔ ایسی ہولناک تجویز سن کر دھیمی پڑ کر دم بخود...... بہن کا منہ تک تک دیکھتی رہ گئیں۔ اچھا وہ خود ایسی معقول اعلیٰ تعلیم یافتہ، معقول سرکاری عہدے پر فائز یہ سوچ بھی نہ سکتی تھیں کہ ایسی نازوں کی پالی موتیا کی کلی جیسی نرم نرم مکھن ملائی جیسی نانی اماں کو ان کے بقول چار دن حیات کے گزارنے کے لئے ایدھی کے حوالے کر جائیں...... چلو یہ چار دن ان کے بھی گزروا دیتے ہیں۔ سو اس وقت بڑی آپا روتی دھوتی خود ہی واپس چلی گئیں تھیں مگر نانی اماں کے یہ چار دن چار ہفتے، چار ماہ یا چار سال نہ تھے۔ بلکہ وہ کہتے ہیں نا کہ بندہ جتنا اپنے مرنے کا شوق کرتا اور درخواست گزار ہوتا ہے اتنا ہی اللہ میاں ضد پہ آ جاتے ہیں اور ایسے لوگوں کا کیس پینڈنگ میں پڑتا ہی چلا جاتا ہے۔ زندگی کے بارہ سال بھی گزار کر چھ ماہ دس دن اوپر رہ کر ان کی سبکدوشی کے ٹھیک چار دن بعد اپنی زندگی کے بار سے بھی سبکدوش کر گئی واہ...... یار...... نانی اماں یہ کیا مذاق ہوا تم نے بھی کیسے ناوقت ساتھ چھوڑ دیا۔ ہم نے تو سوچا تھا فرصت سے گھر بیٹھیں گے تو اچھا ساتھ رہے۔ گپ شپ رہا کرے اور ابھی تو تم اتنی چاق و چوبند اور ہنستی بولتی شخصیت کہ آپ کی کمپنی میں کچھ اچھا وقت گزر رہی جائے گا اور مذاق اتنا کڑا کہ سوئیں تو سو کر اٹھی ہی نہیں۔

ایک دو مہینے بڑی بوریت میں گزارے اچھا پھر ایسا ہوا کہ بڑی آپا کے فون پر فون اور خط پر خط آئے...... ارے بھئی اب تو ساری قباحتیں دور ہو گئیں...... اور پھر وہی بڑھاپے اور ضعیفی کے عارضہ والا فون کہ جس کے آخری الفاظ یہی تھے کہ "ہم نہ رہے تو تم کو کون بلائے گا" دل کی وحشت بڑھی ادھر ادھر اٹھ کر ٹہلیں برآمدے میں آ کر کونے والے تخت پر نظر گئی نانی اماں کا پاندان ابھی تک

رکھا تھا قبلہ رو جانماز بچھی جس کا ایک کونا آخری نماز پڑھ کر خود ہی الٹ دیا ہوگا۔ ''یار کیا مذاق ہے۔ بھلا اتنا بھی کیا بے وجود اور کم حقیقت کہ جانماز بچھی ہے اور پاندان اپنی جگہ پر موجود ہے'' گھبرا کر برآمدے سے نکل کر صحن میں آگئیں صحن کے اردگرد کیاریاں پودوں سے بھری پڑی لہلہا رہی تھیں شہتوت کا درخت کالے کالے موٹے موٹے شہتوتوں سے لدا چپ چاپ کھڑا تھا۔ خفقان سا ہوا یہ مکان یہ مختصر، سا بنگلہ نما گھر اماں جانی نے بابا جان کی وفات کے بعد بنوا لیا تھا۔ اسی گھر میں رہ کر ان بیٹوں اور بیٹیوں کی تعلیم مکمل ہوئی جو سوائے میری ایک ذلت کے سب وقت کے سمندر کے دھارے میں جل مچھلیوں کی طرح بہتے بہتے نہ جانے کس کس کھونٹ گئے کوئی فرانس، کوئی امریکہ۔ اور بڑی آپا سنگاپور میں بیٹھی مجھے آواز دیتی ہیں۔ واقعی ایک یہی تو مجھے پوچھنے والی ہیں۔ اچھا بڑی آپا لبیک لبیک لبیک اگلے دن وہ اسلام آباد میں سنگاپور کے ویزا آفس میں بیٹھی تھیں۔ اس سے اگلے دن ایک سفری بیگ میں سامانِ سفر تیار تھا۔ کمروں اور گودام کو تالے لگائے۔ صرف زلیخا بی کے کوارٹر اور باورچی خانہ زلیخا بی کی سپردگی میں زلیخا بی گزشتہ بارہ تیرہ سال سے ان کی معتبر خادمہ تھی۔ ایک دردمند پٹھان بیوہ خاتون جس کا اپنا اکلوتا بیٹا بھی دبئی چلا گیا تھا اور ماں کو بھول کر...... چلتے وقت گھر کی چابیاں اس کی سپردگی میں۔ ''زلیخا بی یہ گھر اللہ کے بعد صرف تمہارے بھروسے پر چھوڑ کر جا رہی ہوں۔'' آنکھوں میں آنسو آگئے اس کے گلے لگ کر اللہ حافظ کہا۔ باہر نکلنے کو مڑیں تو پیچھے سے زلیخا بی نے آواز دی۔ بی بی میری بات سنو...... واپس مڑیں۔ ''زلیخا بی جب کوئی جانے لگے تو اس کو آواز نہیں دیتے۔ یہ برا شگون ہوتا۔'' ''ہم تمہارا شگون برا نہیں کرتا پوچھتا ہے۔ واپس کب آئے گا؟'' بس یہی دو چار مہینہ لگ جائے گا۔ وہی دل سے دوبارہ گیٹ کے باہر نکلیں اپنی گاڑی ایک کولیگ کے پاس امانتاً چھوڑ رہی تھیں ان ہی کا ڈرائیور گاڑی لئے کھڑا تھا۔ منہ ہی منہ میں بسم اللہ مجریھا و مرسٰھا پڑھتی ہوئی گاڑی میں بیٹھیں۔ تمام راستے دل میں دھکڑ پکڑ ہوتی رہی زلیخا بی نے گھر سے نکلتے وقت ٹوک دیا۔ خیر اللہ خیر کرے۔

## (2)

ویسے فرمائش اور خواہش تو بڑی آپا ہی کی تھی مگر ان کا جی یہی چاہا کہ بڑی آپا کو سرپرائز دیں۔ اپنے بڑوں یعنی سینئرز کے سامنے جانے کا خیال ہی ہمارے اندر کے سوئے ہوئے بچپن اور کھوئی ہوئی جوانی کو ایک دم تروتازہ اور بیدار کر دیتا ہے۔ دھیرے دھیرے ائیرپورٹ سے باہر

نکلیں۔ لبوں پر ایک شریر سا تبسم تھا۔ پھر بھی نامعلوم طور پر عجیب سی افسردگی طاری تھی۔ کیوں کس سے۔ اپنے ہی سوال کا جواب ان کے پاس نہ تھا۔ ٹیکسی پورچ میں جا کر کھڑی ہوگئی اتر کر ڈور بیل پر ہاتھ رکھا۔ دل ابھی بھی الٹی سیدھی طرح دھڑک رہا تھا۔ دروازہ کھلا سامنے بڑی آپا کھڑی تھیں۔ ''ارے نالائق! ابھی تک سدھری نہیں۔ وہی غیر ذمہ دارانہ حرکتیں بھلا مجھے کوئی اطلاع نہیں اور خیر سے آ دھمکیں'' دونوں ہاتھ آگے پھیلائے آگے بڑھیں تو وہ ان کے بازوؤں میں سما گئیں۔ ایسا لگا جیسے ریٹائرمنٹ کی عمر کے بہت سے سال پیچھے ہٹ کر کسی کے لئے راستہ چھوڑ گئے ہوں اور ایک نوعمر نو خیز نئی نئی ملازمت کے عہدے پر فائز لڑکی سامنے آ کھڑی ہوئی ہو۔ ''تو بڑی آپا آپ کو سرپرائز جو دینا تھا''۔ ٹیکسی والے کو کرایہ دے کر مڑتے مڑتے اس واکر پر نظر پڑی جس کے سہارے چل کر بڑی آپا دروازے تک آئی تھیں۔ بے وجہ پریشانی کا سبب اب سمجھ میں آ گیا تھا۔ ایک واکر کیا بہت سے اسباب وحشت تھے۔ ایک لفظ منہ سے نکالے بغیر یہ بات اب سمجھ میں آ گئی کہ بڑی آپا کیوں اتنی بے تاب ہو رہی اس کی صورت دیکھنے اور اس کو گلے سے لگانے کے لئے۔ تبھی تو بار بار کہتی تھیں ''اب نہیں آؤ گی تو پچھتاؤ گی۔'' کوئی سوال نہیں کیا۔ کوئی جواب نہیں مانگا......بس اک ذرا سی نمی سی آنکھوں کے گوشوں میں اترتی محسوس ہونے لگتی تو کسی اور طرف کو مڑ کر بے تعلق سی چیزوں کے بارے میں بے تکان باتیں شروع کر دیتیں۔ کبھی سارے گھر میں گھومتے پھرتے کاکاتوا کے طور طریق زیر بحث آ جاتے، کبھی کسی پودے کی عادت وخیال پر تبادلہ خیال رہتا۔ اصل سوال اور موضوع گفتگو پر کبھی بات نہ ہوئی۔ آخر ایک دن بڑی آپا ہی نے عدمِ وجود فنا اور وجود کی بے ثباتی پر بات چھیڑ دی۔ تو اس کو موضوع بدلنا پڑا۔ ''دیکھو بی بی جہان آراء انسان کا وجود ہوتا ہی کیا ہے۔ ایک خیال۔ ایک خواب۔ کچی نیند بھری آنکھوں میں ٹھہرا سپنا۔ ایک ذرا جھپکی سی آئی۔ اور ٹوٹی تو پھر خالی آنکھیں کھویا کھویا سا دھیان......کیا تھا؟ وہ خواب ہی تو تھا پر کیسے دیکھا تھا؟ کون تھا؟ کچھ یاد تو پڑتا ہے۔ بس سمجھ میں نہیں آتا۔ کیا دیکھا، کیا نہیں دیکھا۔'' یہ کہتے کہتے ایک عجیب سی افسردگی۔ عجیب سا عالم طاری ہونے لگا جیسے وہ بھی یہاں نہ ہوں۔ کہیں اور ہی کسی اور جہت کو لوٹ رہی ہوں......اب ان کو واپس کس طرح لایا جائے۔ جہاں آراء سوچ میں پڑ گئیں جیسے بہت ضروری بات یاد آ گئی۔

''اے بڑی آپا وہ یاد ہے نا وہ امی جانی اور نانی اماں کے پاس کوئی دور پھرے کے رشتے

دار آیا کرتے تھے کچھ سنک (Cynic) سے تھے اور ان کی بیگم تو بالکل ہی خولا خبطی سی تھیں۔ بے حد ناک چڑھی سی کوئی بات ان کے بھانویں ہی نہ آئی تھی’’۔

‘‘ہاں ہاں، وہی نا جن سے رشتے داری کی نوعیت سمجھ میں نہ آتی تھی اور امی جانی تو خیر، نانی اماں بھی کبھی نہ کر پائیں۔ زیادہ پوچھتے تو جھڑک دیتیں یہ کہہ کر خاموش کر دیا کرتیں۔ ‘‘بھئی یہ کیا ہر بات کی کرید لگ جاتی ہے۔ کہہ جو دیا ہم نے کہ رشو میاں سے ہماری عزیز داری ہوتی ہے تو بس مان لو۔ ہم کسی غیر اجنبی کو تو اس طرح گھر میں نہیں گھسا لیا کرتے ہیں......’’ اور جب کبھی ہم ان سے سوال کرتے ‘‘وہ ہماری فیملی ٹری کی کس برانچ سے تعلق رکھتے ہیں۔’’ تو ناراض ہو جاتیں بس خاموش رہو یہ فیملی ٹری اور برانچ سے کیا مطلب سیدھی طرح شجرے کی شاخ کیوں نہیں کہتیں۔ ارے بھئی اب تم کیا جانو ایک بیج ہوتا ہے آندھیاں آتی ہیں بارشیں پڑتی ہیں۔ مٹی تلے دب جاتا ہے پر گم نہیں ہوتا۔ پھر کھوا بن کر سر نکالتا ہے، پودا بنتا ہے پھر جو آپا دھاپی پڑتی ہے آج اتنا بڑا۔ کل اتنا وہ جو کہتے ہیں نا کڑوی نیم سے بھی بڑا۔ ٹہنیاں' ڈالیں' شاخیں' پتے' پھل پھول اور پھر بیج۔ آندھیاں آتی ہیں، بگولے اٹھتے ہیں اور ایک بیج سے نکلے۔ بیج اڑ اڑ کر کہاں سے کہاں پہنچتے ہیں......اور بھئی اب تو کوئی حساب کتاب ہی نہیں کوئی یہاں گیا کوئی وہاں گیا۔ اب تم اپنے ہی گھر کی مثال لے لو۔ رہ گیا ہے کوئی اپنے ٹھکانے پر تمہارے چھ بہن بھائیوں میں سے کون اپنے ٹھکانے پر ہے سوائے تمہاری ماں کے اور ہمارے اور ایک بیچاری جہاں آراء کے کہ وہ ہم کو سمیٹے بیٹھی ہے’’......رشو میاں سے رشتہ کیا ہے۔ وہ بات تو یوں ہی ‘‘رہ جاتی’’...... یہ کہتے کہتے بڑی آپا بے وجہ افسردہ ہو جاتیں...... پھر اپنی بنگہ دیشی ملازمہ کو آواز دیتیں۔ ‘‘ارے بھئی خیر النساء جواس لگ رہی ہے ہم کو تو۔ تم ایسا کرو چائے یہیں برآمدے میں لے آؤ۔ یہیں تخت پر بیٹھ کے دونوں بہنیں پی لیں گی......’’ بڑی آپا نے یہاں سنگاپور میں بیٹھ کر بھی اپنے رنگ ڈھنگ طور طریق نہ چھوڑے تھے۔ بیڈ روم کے کونے میں جانماز کی چوکی۔ غسل خانوں میں مسلم شاور کے باوجود ٹونٹی دار لوٹے موجود۔ حد یہ کہ باورچی خانے میں روغن

لگی مٹی کی ایک دو ہانڈیاں تبرکاً موجود...... تو پھر جب سب کچھ ویسا ہی رکھنا ہے تو اپنا گھر اپنا دیس چھوڑ کر آنے کی ضرورت کیا تھی۔ جہاں آرا دن میں کئی بار سوچتیں...... ''بھئی واہ آپ کی خیر النساء چائے تو بہت اچھی بناتی ہیں'' ایک بار پھر بڑی آپا کو ادھر کی باتوں میں لگانے کی کوشش کی۔ ''ہاں بھئی ایک چائے ہی کیا سارے کام ہی بہت سلیقے سے کرتی ہے۔ یہ بھی تو ایک بیج ہی ہے یا کوئی پتہ کہاں سے اڑ کر کہاں پہنچی ہے...... جیسے رشو میاں اور ان کی بیگم کہاں سے اڑ کر پاکستان پہنچے اور اب وہاں بھی قدم جما کر رہنے کے موڈ میں نہیں۔ کوئی مستقل کام نہیں کر سکتے۔ کہیں ٹک کر بیٹھیں تو...... مگر وہ ہیں پاکستان کی کوئی بات پسند نہیں آ رہی نہ میاں کو نہ بیوی کو۔ میں تو کہتی ہوں آگے چل کر بنے گا کیا۔ ان کا؟ ''...... ارے بڑی آپا ان کا بننے بگڑنے کا کیا سوال بس ایک بیوی کا دم ہے اور وہ نہ کوئی اولاد نہ کسی کی ذمہ داری۔ گزر ہی جائے گی۔ ان کی بھی''۔

## (3)

دونوں بہنیں اسی طرح ایک دوسرے کو ڈوج (doge) دیتی رہیں وہ سمجھتی رہیں کہ میں جہاں آراء کو شک بھی ہونے نہیں دے رہی ہوں کہ میرا اندر سے کیا حال ہے اور یہ کہ میرے شوہر اتنی لمبی مدت کے لئے گھر سے کیوں غیر حاضر ہیں۔ اور جہاں آراء کو یہ طمانیت تھی کہ وہ بڑی آپا کو شک بھی نہ ہونے دے رہی ہیں کہ ان کو اچھی طرح معلوم ہے کہ ان کے شوہر جاپان کی قید میں کس حرکت کی پاداش میں بند ہیں اور یہ کہ ان کی بیٹی شکاگو میں اپنے شوہر کے جبر میں کیسے دن گزارتی ہے اور ان کا بیٹا ان سب کے کرتوتوں سے متنفر ہو کر کس طرح یونان میں جلاوطنی اختیار کر چکا ہے...... نہ وہ بڑی آپا سے کچھ پوچھتی تھیں نہ وہ اپنی چھوٹی بہن کے آگے اپنی صحت اور حال دل کے بارے میں لب کھولتی تھیں۔

ضبط کی ایک انتہا ہوتی ہے ایک دن ایسا بھی آیا کہ انہوں نے جہاں آراء کا ہاتھ پکڑ کر لب کشائی کی'' جہاں آراء تم سے ایک التجاء ہے تم اب ہماری زندگی تک ہمارے پاس رہنا۔ ہم اندر سے بہت ٹوٹے چکے ہیں اور اب ہمارے پاس کچھ زیادہ وقت نہیں ہے۔''

''مگر بڑی آپا آج آپ کیسی باتیں کر رہی ہیں''۔

''اگر مگر کچھ نہیں۔ ہاں جہاں آرا ایک بات اور ہے۔ وہ یہ کہ دیکھو جو آج کل ایک نیا فیشن چلا ہے کہ میت کو ایک لکڑی کے ڈبے میں سجا کر فلائٹ چارٹر کی جاتی ہے۔ ادھر سے فون آ رہے ہیں ادھر سے موبائل پر سارے انتظامات کی تفصیل سنائی جا رہی ہے۔ پڑی مٹی کو مٹی آواز دیتی رہے۔ اور وہ آخری دموں کو واپس بلانے کے لیے مشین پر ڈال ڈال کر زبردستی جلانے کی کوششیں کی جاتی ہیں۔ اس سب کا سوچ سوچ کر تو مرنے کے خیال سے وحشت ہوتی ہے۔ میری چندا تم مجھ کو اس خواری سے بچا لینا بس یہیں ہمارا گور گڑھا کر دینا۔ وہ جو دو گز زمین کا تردد نہ کرنا وہ ہم نے انتظام کر لیا ہے کسی وقت چل کر ہم تم کو وہ سائیٹ بھی دکھا دیں گے۔''

''ارے! ارے! بس بھی کرو ابھی سے اتنے آنسو بہاؤ گی تو ہمارے بعد کیا کرو گی کل کے لئے کچھ بچا کر رکھ لو'' ...... تو بڑی آپا آپ ایسی باتیں کر کیوں کر رہی ہیں ...... آپ تو اتنی موڈرن ہوتی تھیں ہر نئی تھیوری ہر نئے طریقے پر سب سے پہلے اوکے کرنے والی۔ آج آپ کیسی باتیں کر رہی ہیں؟

خیر النساء نے کچن سے نکل کر چائے کی ٹرے تخت پر لا کر رکھ دی۔ ساتھ گرم گرم پکوڑے تھے ...... ''اچھا چلو تم چائے تو پیو ہمارے لئے بھی بناؤ''۔

جہاں آراء نے نوٹ کیا بڑی آپا پکوڑوں سے گریز کر رہی تھیں۔

''آپ نے پکوڑے نہیں لئے ایک زمانے میں تو آپ کو بہت پسند تھے۔''

''ارے بی بی پسند تو بہت کچھ ہوتا ہے مگر یوں بھی ہوتا ہے کہ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ہماری پسندیدہ چیزیں ہمیں پسند کرنا چھوڑ دیتی ہیں۔'' چائے کا گھونٹ لے کر پیالی پرچ پر ٹکائی۔ '' اے جہاں آراء وہ یاد ہے نا کہ رشو میاں سے رشتے کا تعین نہیں ہو پا رہا تھا تو ہمارے اور بھائی میاں کے بچوں نے فیصلہ کیا تھا کہ ہم انہیں سینئر سٹیزن کہا کریں گے۔ بس بات یہ ہے کہ جب آدمی سینئر سٹیزن ہو جاتا ہے تو پسند اور ناپسند کا معیار بدل جاتا ہے۔ جو چیزیں اور باتیں پہلے اچھی لگتی ہیں پھر وہی بدل جاتی ہیں جنہیں پہلے لوگ پسند کرتے ہیں وہی بیزار ہو جاتے ہیں۔ اگلے کی صورت دیکھنا گوارا نہیں ہوتی ...... سو بی بی اب ہم بھی سینئر سٹیزن ہوئے ......'' آنکھوں میں بڑا دکھ اور ملال تھا۔ لگتا تھا وہ بوجھ جو نہ معلوم کب کب سے دبا دبا کر رکھا تھا۔ اب پکا پھوڑا بن کر پھوٹ نکلنے کو بے تاب تھا۔ بس وہ آخری بار تھی۔ جب اس تخت پر بیٹھ کر دونوں نے ساتھ چائے پی تھی اور انہوں نے دل کا زخم

کھولنے کی موہوم اور ناکام کوشش کی تھی۔

## (4)

سارے گھر میں بولائی بولائی پھرتی تھیں کبھی کمرے میں کبھی برآمدے میں۔ کبھی برآمدے سے نکل کر لان میں ٹہلنا شروع کر دیتیں۔ لان میں پڑی بنچ پر سر پکڑ کر بیٹھ جاتیں۔ ''یا اللہ میں کیا کروں۔ کہاں جاؤں'' اٹھ کر آپا جی کے بیڈروم میں جا کر کھڑی ہوتیں۔ ''آپا جی یہ تم نے مجھ پر کیا ظلم کیا مجھ سے وعدہ لے لیا کہ مجھے چھوڑ کر چلی نہ جانا۔ میں نے زبان نہ بھی دی ہوتی تو کیا اس یکہ و تنہا عورت کو اس طرح کوما میں بے سدھ پڑا چھوڑ کر کہیں جا سکتی تھی؟'' وقت کو تو جیسے پر لگ جاتے ہیں۔ ان کو اس حال میں پڑے دوسرا سال لگ رہا ہے۔ ''یا اللہ میرے اس میں تیری کیا مصلحت ہوتی ہے یوں بندے کو بے دست و پا کر کے سانس کی آمد و رفت کو برقرار رکھ کر۔ بس زندگی کی ایک تہمت لگا کر ہمیں کیا دکھانا چاہتا ہے......'' اپنی ہی سوچ پر نادم ہوتیں نماز پڑھنے بیٹھتیں تو عجیب عجیب دعائیں مانگتیں '' اللہ پاک ہمیں معاف کر دینا ہم کون ہیں تیرے کاموں پر اعتراض کرنے والے تو مالک الملک ہے جو چاہے کرے۔ اللہ میاں سچ میں طنز نہیں کر رہی ہوں۔ بات یہ ہے ہمارا شمار بھی تو سینئر سٹیزنز میں ہوتا جا رہا ہے ایسے میں انسان کو اپنی زبان اور اعصاب پر قابو کہاں رہتا ہے......'' لے دے کے ایک خیر النساء ہی تو تھی۔ اب اس سے کیا بات کرتیں پر وہ کبھی کبھی کہتی۔

''اے باجی ہم کو ایسا جان پڑتا کسی نے ہمارا میڈم پر کوئی جادو ٹونا کر دیا ہے۔ ایسا ہے تو یہ تو جادو سے ہی اترے گا۔ کہو تو......''

گھبرا کر اس کی بات کاٹ دیتی تھیں ''اے خیر النساء ایسی باتیں تو نہ کرو یہ بھی روگ ہے ایک قسم کا...... غم کھا کھا کر بھی......''

''ہاں! باجی! ایک بات بولیں میڈم کو دکھ بھی بہت تھے۔ بڑے جھگڑے ہوا کرتے تھے باپ بیٹے میں۔ بیٹی ماں باپ سے راضی نہیں رہتی تھی پھر بے بی گھر چھوڑ کر نکل گئی کسی غیر ملک کے بندے کے ساتھ۔ پھر بیٹا بھی گھر چھوڑ گیا اور صاحب'' ...... ''اچھا چھوڑو۔ سب اللہ کے حکم سے ہوتا ہے۔ اچھا تم ہم کو چائے پلا دو''۔ اس کو پاس سے اٹھا دیتیں۔

اور وہ بڑی آپا کے پلنگ کے پاس کھڑی سوچ رہی ہوتیں۔ ''پرانی داستانوں اور کہانیوں

میں کوئی کوئی شاہزادی اچھی بھلی چلتی پھرتی سو جاتی ہے سارا سارا دن بے سدھ پڑھی رہتی مردے کی طرح۔ رات آتی ہے تو اس کی ماں اس کی خوابگاہ میں کیا دیکھتی ہے کہ بڑے مزے سے اٹھ کر بیٹھی ہے تکیہ لگائے پھل کھا رہی ہے۔ اے اللہ کیا ایسا نہیں ہو سکتا کہ ایک رات ہم ان کی خوابگاہ میں آویں تو کیا دیکھیں اچھی بھلی تکئے سے ٹیک لگائے بیٹھی ہیں۔ مگر وہ شاہزادی تو اگلی صبح پھر بے سدھ ہو سکتا ہے نظر کا دھوکا ہو۔‘‘

بھائی بہن جس کو بھی اطلاع دی اس نے یہی کہا۔ ’’دیکھو ہم فوراً آ کر کریں گے کیا۔ علاج معالجے کی بات ہو تو آ ہی بھاگا آئے۔ جو آئے گا ان کو خبر بھی نہ ہو گی اپنا سامنہ لے کر ہی چلا جائے گا کوئی رکے بھی تو کب تک وقت کا تعین تو ہو نہیں سکتا۔ سنا ہے بھائی صاحب کی قید پوری ہونے میں سال لگے گا۔ اب اس وقت تم فارغ بھی ہو اور تمہاری کوئی ایسی ذمہ داری بھی نہیں۔ بس ٹکی رہو۔‘‘ بیٹی البتہ فون سن کر بہت روئی دھوئی۔ ’’آپ کو تو پتہ ہے کئی سال سے اکیلی دونوں بچوں کو پال رہی ہوں۔ دیکھئے ہم کچھ کرتے ہیں۔‘‘

## (5)

یوں وہ ٹکی رہیں۔ بڑی آپا کو مے میں گئے دوسرا سال لگ رہا تھا کہ ان کے شوہر واپس آئے۔ ان کے آنے سے تیسرے دن بڑی آپا نے آخری سانس لی۔ وہ سانس بھی کیا تھی ایک شمار ہی تھا۔ سانس کا یہ بھی قسمت کی بات تھی کہ ادھر بڑی آپا کی آنکھ بند ہوئی اور ادھر وہ جن کا انہیں انتظار تھا سب جن کو ان کے بعد اپنے مفادات اور حقوق وراثت کے تحفظ کا خیال تھا۔ بہرحال وہ تو ان آخری رسومات کے بعد روانہ ہو گئی تھیں۔ ایک دم اپنے خالی گھر میں جانے کے خیال سے اتنی وحشت ہو رہی تھی کہ سیدھی گھر جاؤں گی تو کیسا لگے گا۔ بھلا کبھی کوئی اور بھی اپنے گھر سے اتنی دیر غائب رہا ہو گا۔ اب اس تفصیل میں جانا کیا ضرور ہے کہ کہاں گئیں، کیسے گئیں مختصر یہ کہ خوب گھومتی پھرتی آئیں۔ آخری پڑاؤ بڑے ماموں کے پاس ہوا جنہوں نے بڑے اصرار سے فون پر فون کیے تھے۔ ’’آ جاؤ بیٹا اپنی ماں کے گھر کے آخری فرد کو اپنی صورت تو دکھا جاؤ۔ تم اپنی ماں کے ساتھ آخری بار دلی آئی تھیں تو ہم باہر گئے ہوئے تھے۔‘‘ اس بار گئی تھیں تو بڑے ماموں کی سڑوک ہو گیا تھا۔ تاہم بات چیت کر لیتے تھے۔ کب کب کی باتیں سناتے رہے چلتے وقت گلے لگا کر بہت روئے۔ ان کے پاس رہ کر لگا کہ وقت

پیچھے چلا گیا ہے۔ بڑے ماموں کے گلے لگ کر خود بھی بہت روئی تھیں (مدت بعد) ورنہ کسی بھی موت پر ایسا نہ کیا تھا بس خشک آنکھیں زرد چہرہ۔ ایک سناٹے کا عالم لئے سارے فرائض ساری رسومات ادا کرتی رہتی تھیں...... دلی سے اٹاری تک ایسا ہی لگتا رہا تھا جیسے ابھی وہیں بڑے ماموں کی پلنگ کی پٹی سے لگی بیٹھی ہیں۔ ان کی باتوں اور قصوں پر کھل کھلا کر ہنس رہی ہیں۔ بڑی ممانی ضعیفی کے باوجود ان کی پسند کے کھانے اور پکوان تیار کر رہی ہیں۔ تمام راستے یہی خیال رہ رہ کر دل میں خیال آتا رہا غنیمت ہیں۔ یہ سنیئر سٹیزن بھی۔ مگر کسے دن؟ اٹاری سے واہگہ پہنچیں۔ تو ایک دم ہی چونکیں۔ ارے تو ہم لوٹ کے آ ہی گئے۔ خیر سے بدھو...... ضروری چیکنگ کے بعد نکلیں ٹیکسی کر کے گھر پہنچیں...... گیٹ کی بیل خاموش تھی۔ اندر اندھیرا تھا۔ پتہ نہیں اندر زلیخا ہے بھی یا وہ بھی...... ٹیکسی کے ہارن کے ساتھ گیٹ بجانے کی کتنی ہی آوازوں پر گرتی پڑتی زلیخا ہاتھ میں ایک چھوٹی سی ٹارچ پکڑے آئی۔ گیٹ کی جھری سے منہ لگا کر لرزتی آواز میں پوچھا ''کون ہے بھائی؟'' ...... زلیخا دروازہ کھولو۔ ''اس وقت بی بی تم؟'' بے یقینی سے پوچھا۔ ''ہاں اس وقت آتے آتے دیر ہوگئی...... زلیخا گیٹ کھولو......'' اندر آئیں ٹیکسی والے کو رخصت کیا سامان اتارا۔ ''زلیخا! ابھی تک لوڈ شیڈنگ ہو رہی ہے۔''

کوئی جواب دیئے بغیر زلیخا ٹارچ سے روشنی دکھاتی ہوئی آگے آگے چلنے لگی۔

ٹارچ کی ناکافی اور محدود روشنی میں نوٹ کیا۔ زلیخا پہلے کے مقابلے میں کتنی کمزور نظر آ رہی ہے۔ اس کے سفید بال اس کے سر پر اس طرح کھڑے نظر آ رہے تھے کہ دیکھ کر ڈر لگ رہا تھا۔ ''یہ کوئی انسانی وجود ہے۔ یا کوئی......'' جلدی سے اپنی خام خیالی کو جھٹکا...... سارا راستہ، اگلا برآمدہ اور راہداری اتنی صاف ستھری نظر آ رہی گویا یہ گھر اتنے سال سے خالی پڑا نہ ہو جیسے وہ کہیں گئی ہی نہ ہوں۔ زلیخا نے کمرہ کھولا ٹارچ کی مدہم روشنی میں ٹٹول کر شمعدان اٹھا کر قریب رکھ کر موم بتی جلا دی...... ''زلیخا لائٹ کب آئے گی......'' ''بی بی ابی ہم تمہارے واسطے کھانا بنائے گا؟'' ''نہیں زلیخا...... اگر چائے مل جائے......'' ''مل جائے گا بی بی'' ''یہ لائٹ کس وقت آتی ہے......'' زلیخا باہر جا چکی تھی۔ وہ اپنے بیڈ پر لمبی لیٹ کر سوچ رہی تھیں ''یا اللہ یہ زمان و مکان کا چکر کیا ہے آدمی کی اپنی ہستی اور وجود تو گویا کچھ کچھ حقیقت نہیں رکھتی۔ میں اتنے عرصے کی غیر حاضری کے بعد ابھی چند منٹ پہلے ہی اپنے کمرے میں داخل ہوئی ہوں اور مجھے ایسا لگ رہا ہے جیسے کبھی کہیں گئی ہی نہیں تھی۔ پر یہ حادثات اور واقعات کا انبوہ

ہے میرے ساتھ لگا چلا آیا ہے۔‘‘ زلیخا چائے کی ٹرے لے کر اندر آئی تو یوں لگا جیسے خیر النساء بڑی آپا کے تخت پر چائے لا کر رکھ رہی ہے۔ ’’زلیخا لائٹ کس وقت آ جائے گی‘‘۔ ’’بی بی کچھ ٹھیک نہیں جب چاہے چلی جائے گی جب چاہے گی آ جائے گی۔ اب تم آرام سے چائے پیو اور سو جاؤ۔‘‘

## (6)

اگلی صبح...... غسل خانے میں پانی غائب تھا۔ اتنے عرصہ دوسرے ملکوں گزار کر آئی تھیں۔ بہت ہی زیادہ مایوسی ہو رہی تھی ’’زلیخا! پانی بھی نہیں آ رہا ہے۔ تم کیا ٹنکی نہیں بھرتیں؟‘‘ غسل خانے سے باہر نکل کر آئیں بجلی ابھی تک غائب ہے۔ زلیخا ان کا ناشتہ بنا کر لا رہی تھی۔ قریب آ کر بولی ’’تم بیٹھے ہم باہر ہینڈ پمپ سے پانی لاتا ہے......‘‘ سر پکڑ کر بیٹھ گئیں ’’یا الٰہی یہ چکر کیا ہے۔‘‘

جب زلیخا نے بتایا۔ ’’بی بی تمہارا بجلی کٹ گیا ہے؟‘‘ تو چکرا کر وہیں بیٹھ گئیں۔ ’’کیا! زلیخا کیا کہہ رہی ہو۔‘‘ ’’ٹیک بولتا۔ بی بی......‘‘

’’اچھا کب کٹ گیا؟‘‘ ’’چھ ماہ سے اوپر جا رہا ہے واپڈا ہم کو بجلی نہیں دے رہا ہے۔‘‘

’’کیوں؟ وجہ؟ کس لئے‘‘۔ بے حد غصہ آ رہا تھا ’’تو تم کل رات سے یہ بات مجھ سے کیوں چھپا رہی ہو۔؟‘‘

’’میں سوچا تم اتنی دیر بعد سفر کر کے واپس آیا۔ ایک دم اسی وقت بتایا تو آوازار ہو جاؤ گی۔ بڑا پریشانی کا بات ہے۔ چلو ایک رات آرام کر لیا اب بتا دیا۔ اگر ام تم کو رات کو بولتا تو تم کیا کرتا۔ رات بھر سوچ سوچ کر پریشانی ہی تو ہوتا تھا۔‘‘

’’یہ بھی ٹھیک ہی کہہ رہی ہے‘‘۔

’’مگر میں تو اکرم صاحب کو بل ادا کرنے کو بول گئی تھی۔ دکان کے کرایے سے میرا بل ادا کر دیا کریں گے۔‘‘

’’بی بی کس کی بات کرتا ہے اکرم صاحب تو بے دید دیند بندہ ہے۔ جب واپڈا والا آپ کا میٹر اتارنے آیا تو ام اس کے پاس گیا۔ وہ بولا ام نے ٹھیکہ لیا ہے تمہارے ہر مسئلے کا۔ ہم پر کسی بل ول کی ذمہ داری نہیں۔ اور بی بی وہ تو تمہارا دکان بھی کسی کو پگڑی پر دے کر خود باہر چلا گیا۔‘‘ سر پکڑ کر بیٹھ گئیں ’’اچھا تو یہ بھی ہو گیا۔‘‘ ’’ہاں ہاں بی بی یہ تو ہو گا۔ اور یہ کہو کہ تم ہم کو وہاں سے پیسہ بھیجتا رہا۔ اگر

اکرم صاحب کو بول جاتیں تو وہ ہم کو بھی یہی بولتا کیا ہم نے تمہارا ٹھیکہ لیا ہے...... بی بی ہم کو تو لگتا ہے وہ دکان کا اتنے دن کا کرایہ بھی کھا گیا۔ تم بھی تو جا کر اور بیٹھ گیا۔ ہم کو لگتا۔ اب آؤ گی نہیں''۔

''زلیخا تم کو کیا خبر وہاں جا کر ہم کیسی مشکل میں پھنس گیا۔ تم نے بھی تو چلتے وقت ہمیں ٹوک دیا تھا۔ کہتے ہیں جاتے ہوئے کو ٹوک دو تو اس کا مڑ کر آنا نصیب نہیں ہوتا۔ دو سال بڑی آپا کوے میں پڑی رہیں۔ ہم ان کو اس حال میں کیسے چھوڑ آتے۔''

ایک دم ہی زلیخا کو خیال آ گیا۔ ''بی بی ام کو بڑا بی بی کا بڑا افسوس ہو گیا آخری بار جب جا رہا تو ہم کو گلے لگا کر بولی زلیخا ہماری بہن کا بہت خیال رکھنا۔ پانچ سو کا نوٹ ہمارے ہاتھ پر رکھا۔''

آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ ''ہاں زلیخا بہت بھاری وقت گزرا ان پر بھی اور ہم پر بھی۔''

## (7)

اگلے ہفتہ پھر یہی سوچتی رہی۔ بگڑے ہوئے کاموں میں سے پہلے کس کو بنائیں۔ ان کی لین (Lane) سے دو گلیاں چھوڑ کر تیسری گلی میں واپڈا کا سب آفس تھا۔ ایک زمانہ تھا ایک چھوٹی سی شکایت لے کر پیدل چلتی ہوئی پہنچ جایا کرتی تھیں اور اب، اب تو نقشہ ہی بدل گیا تھا۔ ہر لین کے خالی پلاٹوں پر تین تین منزلہ فلیٹ اور کوٹھیاں بن گئی تھیں۔ ایک ایک لین کے اندر دو دو تین تین گلیاں نکل آئی تھیں سیدھے سادے راستے پیچیدہ لگنے لگے تھے۔ نیا آنے والا تو راستہ ہی ڈھونڈتا رہے۔ اور وہ بھی تو اتنے سال کے بعد آ کر نئی ہو گئی تھیں پھر بندے کے اپنے اندرون میں چپکے چپکے بے کہے سنے اتنی تبدیلیاں آ جاتی ہیں کہ اپنے کو خود یقین نہ آئے۔ دس قدم چل کر سانس پھول جاتی ہے۔ قدم ساتھ دینے سے انکاری ہونے لگتے ہیں۔ ویسے بھی اتنی سختی اور پریشانی کے باوجود کسی محنت مشقت کی عادی نہ رہیں تھیں۔ اب تو یقین ہی نہ آتا کہ انہوں نے اتنے سال اے جی آفس میں ایک اکاؤنٹس افسر کی حیثیت سے کام کر کے کتنی آسانی سے گزار لئے تھے۔ وہ بھی اے جی آفس کی دوسری کبھی تیسری منزل کی چڑھائیاں چڑھ کر۔ ذرا دور چلو تو اندر ہی اندر ہونے والی بازگشت ''مضمحل ہو گئے قویٰ غالب'' سر اٹھانے لگتی ہے۔ سو یہ طے کیا کہ رکشہ کر لیتے ہیں۔ رکشے والا اتنا اناڑی کہ راستوں سے قطعی نابلد کبھی اس اگلی میں مڑا جا رہا ہے کبھی اس گلی میں گھسا رہا ہے۔ چونکہ عام سا قدیمی انداز اور سائز کا رکشا نہیں بلکہ سی این جی کے رکشے کے اسٹیرنگ پر ہاتھ تھا اس لئے دماغ بھی ساتویں آسمان

پر ذرا ٹوکا نہیں (انتہائی دھیمے لہجے میں) کہ اس نے جھڑک دیا۔ ’’بزرگ! چپ کر کے بیٹھو۔ تمہارا کام سفر کرنا ہے ہمارا کام تم کو پہنچانا ہے۔‘‘ چپ کر بیٹھ گئیں۔ اور اس نے پھر بھٹکنا شروع کر دیا ’’بھئی بات سنو! پھر صبر نہ ہو سکا تو بولیں۔ ’بات سنو!‘

’ہاں بولو!‘ نہایت ہی گستاخی سے جواب دیا۔ ’’تمہارے ذہن میں کوئی روڈ میپ ہے کہ نہیں؟‘‘ ’’وہ کیا ہوتا ہے؟‘‘ ’’ارے بھئی شہر کے راستوں‘ گلیوں کا کوئی تصور‘‘ ’’نہیں معلوم کیا بولتا۔ ام تمہارا شہر کا نہیں ہے‘‘ ’’تو تمہارے پاس لائسنس ہے۔ کس نے تم کو لائسنس دے دیا‘‘ ’’ہم کو لیئسنس کا ضرورت نہیں ام تو اپنے واقف کا رکشہ چلاتا۔ چھٹی کے دو گھنٹہ؟‘‘ اب اس سے سر ماری فضول تھی۔ ’’اچھا پھر ہم کو بتانے دو۔ ہم جدھر بولیں ادھر رکشہ موڑو۔ نزدیک ہی ہے۔ ہاں ادھر میڈیکل سٹور ہے۔ سیدھے ہاتھ کو‘ مڑا‘ مگر وہاں میڈیکل سٹور نہ تھا ویڈیو گیمز اور سم کی دکان آ گئی تھی چار پانچ لڑکے ویڈیو کے سامنے دنیا و مافیہا سے بے خبر کھڑے تھے اسٹور والا دھڑا دھڑ موبائل سمیں بیچ رہا تھا۔ ’’ہاں ہاں یہ جو خالی پلاٹ ہے جس پر کالا گیٹ لگا ہے اس کے ساتھ موڑ دو‘‘۔ مڑا...... مگر آفس کا بورڈ کہیں نظر نہ آ رہا تھا...... پریشان ہوئیں عجیب ویران اور کھنڈر سی ایک کوٹھی نما عمارت کی باؤنڈری وال کے ساتھ ایک برگد کے خاکستری پتوں پر کہیں کہیں زردی اور سبزی کے ملے جلے آثار اس کے زندہ ہونے کی ٹاہلی کے درخت کی شاخیں اتنی بے دردی اور بے ڈھنگے پن سے کٹی ہوئی تھیں کہ وہ پیڑ جو کبھی بڑا چھتنار اور سایہ دار نظر آتا تھا اب تقریباً ایک ٹھنٹھ سا نظر آ رہا تھا۔ باؤنڈری والی دیوار کی اینٹیں جگہ چھوڑ چھوڑ کر نکل گئی تھیں ویرانی اور دہشت سے‘ عمارت آسیب زدہ معلوم ہو رہی تھی۔ ’’ایسا لگتا ہے آفس یہاں سے چلا گیا کہیں‘ اور‘‘ آواز میں مایوسی تھی۔ کدر ہی نہیں چلا گیا۔‘‘ ’’یہ کیا ہے‘‘۔ رکشہ والے نے لمبے چوڑے ویران احاطے کی طرف اشارہ کیا...... نظر ڈالی ایک طرف بے شمار ٹرانسفارمر اور ان سے متعلق سامان کباڑ کی صورت میں پڑا تھا دو تین کھٹارہ سے ٹرک اور کھمبے کھڑے تھے...... ’’ہاں بیچ تو ہے‘‘ ہچکچاتی ہوئی گیٹ کے اندر گئیں۔ ’’لگتا ہے آج کوئی چھٹی ہے دن کے گیارہ بجے اور سناٹے کا یہ عالم‘‘ آگے بڑھیں برآمدے کا فرش کئی جگہ سے اکھڑ رہا تھا ایک کونے میں تین بندے کھڑے سرگوشیوں میں مصروف تھے ان میں سے ایک جس نے کرکٹروں والی ٹوپی‘ اگلا حصہ پیچھے کو کیے ہوئے انداز میں سر پہ جمائی ہوئی تھی شکل سے محکمے کا بندہ نظر آ رہا تھا اس سے سوال کیا ’’بڑے صاحب کس

طرف بیٹھے ہیں“ اگرچہ سامنے والے تینوں کمروں میں سوئے کھنارہ سی بھاری بھاری میزوں اور کرسیوں کے کوئی متنفس نظر نہ آ رہا تھا۔ وہ بڑی بے اعتنائی سے بولا۔ “کام کیا ہے؟” “کمپلینٹ لکھوانا ہے بجلی کی۔” “ہاں تو ادھر جاؤ نا”۔ اس نے دائیں طرف ایک چھوٹے سے کمرے کی طرف اشارہ کیا۔ یہ کمرہ ہے یا گودام جہاں آڑی ترچھی کر کے ڈالی ہوئی بدرنگ بھدی میزوں کے درمیان بنچیں اور کرسیاں ٹھونسی ہوئی تھیں۔ بے یقینی سے دیکھنے لگیں “یہ کمپلینٹ آفس تو ہو نہیں سکتا۔” پر جب ہی ڈگمگاتی کرسیوں اور بنچوں کے درمیان بغیر استری کئے میلے میلے سے لباسوں میں فرسٹیڈ چہروں اور بجھی بجھی آنکھوں والے چند آدمیوں کو ایک متوسط الحال ضعیف العمر معقول سی خاتون سے الجھتے دیکھا تو قدرے بے اعتباری سے اندر داخل ہوئیں۔ وہ اس بوڑھی خاتون کو مائی مائی کہہ کر ڈانٹنے میں مصروف تھے وہ واقعی آنسوؤں پر آئی ہوئی تھیں اور بار بار کہہ رہ تھیں “تمہارے دفتر کے گیڑے مار مار کر میرے گوڈے ٹوٹ گئے” “تو مائی تجھ سے کہا کس نے ہے گیڑے مارنے کو گھر بیٹھ کسی بیٹے پوتے کو بھیج” ......اور جب اس نے کہا “بیٹا پوتا ہوتا تو مجھے کیا شوق تھا۔ گیڑے مارنے کا” تو ایک صاحب جن کی ٹنڈ پر نئے بالوں کی کھونٹیاں سی آ رہی تھیں اطمینان سے بولے...... “تو پھر صبر کر کے بیٹھ۔ اللہ صبر کرنے والوں کا ساتھ دیتا ہے۔”

اتنی ساری حجت کے درمیان کسی نے ان کی طرف ایک نظر بھی نہ ڈالی مجبوراً بدرنگ میز پر زور زور سے ہاتھ مار کر متوجہ کیا۔ تو بادل ناخواستہ ایک زیادہ مسلے اور ملگجے لباس والے شخص نے ان سے سوال کیا۔ “ہاں تو بزرگو آپ کو کیا مسئلہ ہے؟” اندر ہی اندر جل کر خاک ہوئیں “مجھ سے زیادہ تو خود بزرگ نظر آ رہے ہو۔” مصلحتاً خاموش رہیں اور دھیمے دھیمے لہجے میں کہا “بجلی کی کمپلینٹ کرنا ہے۔ آپ نے ہماری بجلی کاٹ دی ہے”۔ “اچھا! کیوں؟ کب؟ علاقہ کون سا ہے؟ گھر کا نمبر اور پتہ کیا ہے؟” جیسے سارے سوالوں کے جواب اپنے خیال میں تسلی بخش طور پر دیئے۔ تب وہ خاکستری سے لباس والا بندۂ خاکی مسکرایا اور اپنے دائیں ہاتھ والی ایک چھوٹی سی میز کے ساتھ بیٹھے ہوئے نیم خوابیدہ شخص کی طرف متوجہ ہوا۔ “آپ ان کو کمپلینٹ لکھوا دیں”۔ ان کی طرف مڑ کر دیکھا ایک اور ناقابل اعتبار شخصیت اپنے سامنے ایک چھوٹا سا کمپیوٹر نما آلہ رکھے دونوں کہنیاں میز پر ٹکائے کچھ سو رہا تھا کچھ جاگ رہا تھا۔ “کون لکھے گا کمپلینٹ؟” اضطراری طور پر منہ سے نکل گیا۔ “میں لکھوں گا”

"آپ! آپ لکھیں گے؟" سوال میں حیرت کا عنصر تھا۔ "لایئے کاغذ میں لکھ دوں۔" "کاغذ کی ضرورت نہیں یہ کمپیوٹر لکھے گا۔ ایک کھٹارہ سی کمپیوٹر نما چیز کی طرف اشارہ کیا۔ "آپ صرف اس فارم پر اپنا نام، پتہ اور کنزیومر نمبر لکھ دیں۔" "وہ بھی لکھ دیا" فارم پُر ہونے کے بعد اب اس نے کمپیوٹر نما چیز پر انگلیاں چلانا شروع کر دیں...... غنیمت ہے کہ وہ معلومات فراہم کر رہی تھی کافی دیر توقف کے بعد اس نے ان کی طرف دیکھا۔ آپ کے خلاف تو "بجلی چوری کے علاوہ بلوں کی ادائیگی کے الزامات ہیں۔" "کس کے میرے خلاف! میں تو اتنے عرصے ملک سے باہر رہی اور ابھی ایک ہفتہ پہلے ہی آ کر معلوم ہوا...... اور بل تو......"

"دیکھیں آپ کے کنکشن سے کاٹیاں ڈال کر بجلی چرائی جاتی رہی ہے آپ کیساتھ تیسرا گھر جو بنا ہے۔ اس کو آپ کے میٹر سے ناجائز طور پر بجلی مل رہی تھی۔ بجلی تو کٹنا ہی تھی" یہ کہتے کہتے بے رخی سے مڑ کر بیٹھ گیا۔ "تو اب میرا کیا قصور ہے؟ میرے کنکشن کا کیا بنے گا اور اب کب تک بحال ہوگا؟" کئی منٹ تک اسی پوز میں بیٹھے رہے اور خلاء میں تکتے رہنے کے بعد ایک ذرا سا مڑ کر یوں گویا ہوا۔ "بزرگو! لمبا کام ہے۔ پہلے تو نئے کنکشن کی درخواست دینا ہوگی۔ پچھلے بل بھرنا ہوں گے اور یہ کام ایک دم ہی تو نہیں ہوا کرتے۔ کچھ خرچہ بھی کرنا پڑتا ہے" معنی خیز انداز میں ایک بھرپور نگاہ ڈال کر پھر اسی پچھلے پوز میں بیٹھ گئے۔ "اچھا تو کب تک نیا کنکشن لگ جائے گا۔" ان کی جہالت پر حقارت سے مسکرا کر کہا۔ "آپ ایسا کریں آپ گھر جائیں۔ ایک دو درجن موم بتیاں خرید لیں صبر سے کام لیں۔ اور درخواست داخل کر دیں۔ اور اپنے حق میں دعا کریں اور میرے لئے بھی"...... "ٹھیک ہی تو کہتا ہے۔ اور پھر چارہ ہی کیا ہے؟ سوچا...... اور باہر نکل آئیں۔ اداسی سے" اتنے اہم اور خاص آفس کے اجاڑ پن پر نظر ڈالی۔ افسردہ ہوئیں، اتنے سال کئی ملکوں میں گزار آئیں۔ اداروں کو بڑھتے پھلتے دیکھا۔ اس لحاظ سے کہ کھٹا کھٹ کام نبٹائے جا رہے ہیں۔ کسی قسم کی شان و شوکت کے بغیر ہی رونق اور چہل پہل نظر آئی...... پر یہ قبرستانوں والی عبرتناک افسردگی اور جمود...... ہمارے ہی حصے میں...... خیر...... جو بھی ہو۔ ہمیں تو یہیں گزارا کرنا ہے......" ٹوٹے ہوئے خستہ حال گیٹ سے باہر نکلیں تو وہی اناڑی رکشہ والا گیٹ کے ساتھ رکشہ لئے کھڑا تھا جسے لائسنس کی ضرورت نہ تھی...... "چلوں" رکشہ سے باہر نکل کر بولا۔ "یا اللہ اب یہ کہاں سے آن مرا۔ اب کہے گا ام کو ویٹنگ کا دو۔" "بھئی ہم

نے تم کو روکا تو نہیں تھا۔ تم کیوں کھڑے رہے''۔ ''نہیں ہم خود ہی کھڑا تھا۔'' ''تمہارا سواری کا نقصان ہوا ہوگا۔'' ''نہیں ابھی ہمارا رکشہ واپسی کا ٹیم باقی تھا۔ سو ہم آرام کر رہا تھا۔'' چلو یہ بھی غنیمت ہے اور تو کوئی سواری گاڑی نظر نہ آ رہی تھی بیٹھ گئیں۔ ادھر ادھر نظر ڈالی۔ آس پاس کی پرانی دکانیں اور مکان غائب تھے نئی نئی منزل دو منزل کوٹھیاں نظر آ رہی تھیں عجیب بات ہے کوٹھیاں پلازے کھمبوں کی طرح جیسے زمین کے اندر سے پھوٹتے چلے آ رہے ہیں اور ادارے حال سے بے حال ہوتے جا رہے ہیں اب رکشہ والا اپنی اس بے ڈھنگی چال پر چل پڑا تھا کبھی اِدھر کبھی اُدھر بھٹکنے لگا تھا کہ ایک دم ہی ایک جانب کو مڑ کر رکا تقریبا دو یا تین قد آدم اونچے آہنی گیٹ کے اندر کیبن کے ساتھ کھڑے گارڈ کے قریب جا کر مصافحہ کر کے۔ غل غل دغا دغا میں مصروف ہو گیا۔ وہ ابھی سے واپڈا کے ناقابل اعتبار اہل کار کی صبر کرنے کی ہدایت کی پریکٹس میں مصروف ہو چکی تھیں۔ سو بڑے صبر سے اس کے واپس اسٹیرنگ پر آ کے بیٹھنے کے انتظار میں بیٹھی رہیں...... یونہی شغلاً آہنی گیٹ کے اندر و باہر نظریں دوڑانا شروع کیں...... ساتھ ہی جیسے تحت شعور اور لاشعور کی سطحوں پر جمی تہیں جیسے پگھلنے لگیں......

کتنے ہی برس پہلے کی یادوں نے انگڑائی لی...... ''رے...... ارے یہ تو ان کی سے ڈاکٹر خان کی بزعم خود اسٹیٹ والی بلڈنگ نہیں جس کے گراؤنڈ فلور پر بنے کوٹیجوں اور اپارٹمنٹس سے لے کر تیسری منزل تک دو دو کمروں والے فلیٹوں میں ہر نوع کے یوں سمجھ لیں کوسمو پولیٹن' ہر فرقے اور طبقے کے کرایہ دار مقیم ہوا کرتے تھے۔ جس کی دوسری اور تیسری منزل والوں کا مشترکہ بیت الخلاء یا واش روم ستر سے اسی تنگ زینوں کے خلاء میں بنا ہوا تھا۔ واش روم اس لئے کہ اکڑوں بیٹھنے والے فلش کے علاوہ اسی کے ایک جانب ایک مختصر سے واش بیسن کا انتظام بھی تھا۔ اسی طول طویل زینے کی آخری سیڑھی کی نیو کے ساتھ ایک اونچا اور بے حد گھنا ربر پلانٹ کھڑا نظر آتا تھا۔ اسی زینے کی بالائی سیڑھی سے کوئی چار فٹ کے فاصلے پر وہ چھوٹا سا مربع کوٹھری نما کمرہ تھا جس کی صرف ایک چھوٹی سی کھڑکی تھی جس پر بہت پرانی وضع کا لوہے کی سلاخوں والا جنگلہ نصب تھا۔ اچھا اچھا......'' ایک جھماکا سا ہوا۔ کئی سال پہلے ماضی کا ایک اور دریچہ شدید علالت کے زمانے میں یہی کوئی پانچ سات سال پہلے ہی کی تو بات تھی جب رشو میاں اور ان کی خبطن بیگم بوکھلائے ہوئے آئے بڑے سراسیمہ سے آ کر شابی کے پاس بیٹھ کر آہستہ آہستہ زیر لب گفتگو کرنے لگے (ان کی یہی عادت تھی ذرا سی معمولی بات کو بھی بڑی اہمیت

اور سرگوشی سے زیر لب ادا کر کے گھمبیر بنا دیتے تھے)۔ جہاں آراء نے چلتے پھرتے کچھ سنا کچھ نہ سنا۔ البتہ نانی اماں کو یہ کہتے سنا ’’اے رشو میاں تم وہاں کوئی بارہ تیرہ سال سے رہ رہے ہو اور اب کیا ہوا...... جو‘‘...... ’’خالہ بی وہ بارہ تیرہ سال کی چھوڑیئے۔ اس سے پہلے جب وہ ہمارے دفتر والوں نے ہم کو دفتر ہی کے ایک حصے میں رہنے کو جگہ دی ہوئی تھی تو ہم اس کمرے کا باقاعدہ کرایہ ادا کرتے رہے تھے۔ ہمارا تالا پڑا رہتا تھا۔ بھلا کیوں؟ وہ اس لئے کہ ہمیں احساس تھا ان چھوٹی پرائیویٹ کمپنیوں کا کیا ٹھیک ہے اور ہماری حیثیت ہی کیا تھی۔ وہ تو مالک نے ازراہِ انسانیت ہمیں چھوٹے موٹے بلوں کی ادائیگی، دفتر والوں کی بروقت حاضری، آنے جانے کا ٹائم دیکھنے پر لگا رکھا تھا‘‘۔ ’’اے ہاں تو اور کیا تمہاری اس سے آگے اہلیت ہی کیا تھی۔‘‘ نانی اماں نے بڑے غرور سے کہا تھا۔ بچارے اپنا سا منہ لے کر رہ گئے تھے’’ تو اب ان پر ایسی کیا آفت پڑ گئی جو تمہیں کمرہ خالی کرنے کا نوٹس دے دیا۔ پہلے تو تم بڑے مگن تھے بس ہمیں کیا کرنا۔ دو دموں کے لئے یہ چھوٹا سا صاف ستھرا کمرہ بہت ہے۔‘‘ ’’سچی بات یہ ہے خالہ بی کہ ہمیں تو اس کمرے سے ایسا انس ہو گیا ہے کہ چھوڑنے کے خیال ہی سے دل بیٹھنے لگتا ہے اب تو ساتھ والے کمروں میں جو کرایے دار ہیں سب ہی اپنے کنبے دار لگنے لگے ہیں‘‘۔ ’’ارے چھوڑو رشو میاں کون سی تمہاری نال گڑی ہے وہاں‘‘ نتا بی کے لہجے میں اتنی حقارت تھی کہ جہاں آراء کا دل لرز گیا۔ نتا بی کہہ رہی تھیں ’’دیکھو وکیل جو ہیں ہمارے ساتھ والی کوٹھی میں۔ ان کے بہت کمرے خالی ہی پڑے رہتے ہیں، ان سے کہتی ہوں وہ پچھلے برآمدے کے ساتھ والا کمرہ کرائے پر دے دیں‘‘ یہ سن کر وہ ملول سے ہو کر ان کی صورت دیکھنے لگے تھے۔ بیوی کے چہرے پر بھی ہوائیاں چھوٹ رہی تھیں۔ مایوس سے ہو کر اٹھنے لگے تو اماں جانی نے بستر علالت پر لیٹے لیٹے ہی آواز دی۔ ’’اے رشو بھیا کھانا کھا کر جانا بس لگنے ہی والا ہے۔‘‘ ان کی بیگم لگیں تکلف کرنے ’’اے باجی اب جا کر کھا لیں گے کچھ کھچڑی وچڑی چڑھا ئیں گے۔‘‘

مگر رشو میاں نے آنکھیں دکھائیں ’’دیکھتی نہیں ہو بیمار ہیں۔ اتنی محبت سے کہہ رہی ہیں۔ چلو کھا کر ہی چلے جاتے ہیں‘‘۔

جہاں آراء نوٹ کرتی رہتی تھیں۔ ’’خرفے کا ساگ گوشت بیگم تو بڑے شوق سے کھا رہی تھیں مگر رشو میاں متفکر اور نمناک تھے اپنی پسند کا کھانا بھی بددلی سے کھا کر اٹھ کھڑے ہوئے۔ چلتے

چلتے لجاجت سے کہہ گئے “خالہ بی پھر آپ وکیل صاحب سے بات کرلیں۔” ٹھنڈی سانس بھری اور لکڑی کے سہارے چلتے ہوئے نکل گئے...... اسٹروک بھی تو ہوگیا تھا غریب کو” ستابی نے نخوت سے کہا تھا۔ جہاں آرا بھیگی بھیگی نگاہوں سے ان کو جاتے دیکھتی رہی تھیں۔

## (8)

وکیل صاحب کا کمرہ دیکھ کر۔ آنکھ نمناک ہوئی۔ ٹھنڈی سانس لی۔ “اس کا تو فرش جا بجا سے ٹوٹ رہا ہے۔ دیواروں کا پلستر جا بجا سے جھڑ رہا ہے آواز یوں نکلی جیسے دل بیٹھا جا رہا ہو۔ اس کم بخت کمرے کی یہ بات ہے۔ فرش اینٹوں کا تو ہے پر دھولو تو یوں سرخ سرخ اینٹیں جگمگ کرنے لگتی ہیں۔ اور دیواروں کا پلستر بھی...... خیر آپ ان سے کرایے کی بات کرلیں۔ اب ہم چلتے ہیں۔” وکیل صاحب کے کمرے کی بات یوں نہ بنی کہ وکیل صاحب دو ہزار سے ایک پیسہ کم کرنے کو تیار نہ تھے۔ اس کے چند ماہ تک رشو میاں کی کوئی خیر خبر نہ ملی...... اب اتنی فرصت کس کو تھی کہ ان کے بارے میں تشویش کرتا۔ یا خیال کرتا کہ کہاں غائب رہے پھر ایک روز یوں نمودار ہوئے جیسے کسی کا خون کرکے یا ڈاکہ ڈال کر آئے ہوں ایک ایک کو دبی زبان سے سمجھایا “کوئی ہمیں پوچھنے آئے تو بتانا نہیں کہ ہم یہاں ہیں۔” بیگم بھی دم بخود اور سہمی ہوئی تھیں۔ ستابی کو اس دال میں بہت کالا نظر آ رہا تھا۔ بے چاری سے جرح شروع کردی تو انہوں نے اپنے مخصوص باؤلے انداز میں بتایا “بھئی وہ ڈاکٹر تو مر گئے تھے نا یا اب ان کی بیٹی‘ بہویں امریکہ سے آتی ہیں گھر خالی کرو۔ ہمارے کمرے کے تو خاص پیچھے لگی رہتی ہیں اصل میں گھر کیا ساری بلڈنگ بیچ رہی ہیں۔ خود تو کینیڈا میں آباد ہیں ہمیں اجاڑ رہی ہیں یہاں پلازہ بنے گا۔ اور لڑ بھڑ کر نوٹس دے کر چلی گئیں۔ اب یہ ان کی چھوٹی بہو آئی ہے ایک بلا ہے کہتی تھی کمرہ خالی کرو۔ ورنہ میں خود آکر تمہارا سامان سڑک پر رکھوا دوں گی۔ ہم بھی کمرے کو تالا لگا کر آگئے ہیں۔ بس ڈرائیور کو منع کردیں ہمارا نہ بتائے کسی کو کہ ہم یہاں ہیں......”

تین دن چوروں کی طرح چھپے بیٹھے رہے پھر ایک دوپہر۔ ایک غلغلہ سا اٹھا۔ ایسا لگ رہا تھا۔ ڈرائیور کا کسی عورت سے جھگڑا اور مباحثہ ہو رہا ہو۔ خود جہاں آرا ہی نے نکل کر دیکھا۔ ایک نہایت سمارٹ اور نازک انداز بلیو جینز اور ٹی شرٹ اور جوگرز میں کھڑی ڈرائیور سے مکالمے میں مصروف تھیں جواب نہایت تیز و تند لہجہ میں ان کو اندر جانے سے روک رہا تھا‘ اور بار بار کہہ رہا یہاں

کوئی بوڑھا بوڑھیا نہیں آیا...... برداشت نہیں ہو سکا کہ ایک نہایت مہذب ’نج دھج کے اعتبار سے ’خوش لباسی اور شکل کی حد تک‘ ڈرائیور سے مصروف پیکار ہے آگے بڑھیں ”فرمایئے آپ کو کس سے ملنا ہے؟“ ”جی وہ آپ کے کوئی عزیز ہوتے ہیں جن کی ایک پاگل سی بیگم بھی ہیں“ ...... اتفاق یہ ہوا کہ بیگم جہاں آراء کی پشت پر ہی آ کھڑی ہوئی تھیں۔ جھپٹ پڑیں۔ ”پاگل تو تم ہو جو ہم کو اس گرمی میں سڑک پر نکال کر بٹھانا چاہتی ہو۔“ آناً فاناً میں چند تیز تیز جملوں کا مکالمہ شروع ہوا۔ چند ہی جملوں کے بعد خاتون نے ہتھیار ڈال دیے۔ ”میں آپ سے بات کرنا ہی نہیں چاہتی وہ کہاں ہیں انکل“۔ یہ کہتے کہتے جہاں آراء کی طرف دیکھا ”اندر ہیں آپ اندر آ جائیں یہاں سے تو پاس پڑوس آوازیں جائیں گی“ ...... اندر آ گئیں اب انکل سے مذاکرات شروع ہوئے۔ جہاں آراء کا خیال تھا کہ اب مزید چیخ پکار سے واسطہ پڑے گا۔ مگر انکل اٹھ کر سامنے آئے اپنی فرنچ کٹ سفید ڈاڑھی پر ہاتھ پھیرا چشمہ آنکھوں پر درست طریقے سے جمایا۔ خاتون نے ادب سے سلام کیا۔ ”جیتی رہو۔“ اب مذاکرات کا آغاز ہوا۔ ”وہ کہنے لگا بیٹی میں ایک مہینہ سے کوشش میں ہوں کہ میری حیثیت کے مطابق کوئی معقول جگہ ملے تو تمہارا کمرہ خالی کر دوں۔“ ”آپ جس کرائے میں لینا چاہتے ہیں اس میں تو آپ کو جگہ ملنے سے رہی۔“ ”اب دیکھو شاید مل ہی جائے۔“ ”کب تک...... آپ کو پتہ ہے کہ اگلے ہفتے میری فلائٹ ہے میں اب یہ کام کروا کر ہی جاؤں گی۔ آخر دوسرے لوگ بھی خالی کر رہے ہیں۔“ ”تو اب میں کیا سڑک پر بیٹھ جاؤں؟ فوراً اپنی بیگم کو لے کر...... چلو پھر چل کر ابھی خالی کیے دیتے ہیں۔ سڑک پر بیٹھے جاتے ہیں“۔ ”لو میں کب کہہ رہی ہوں۔ آپ سینئر سٹیزن ہیں ہم پر آپ کا احترام لازم ہے۔“ ”جہاں تم رہتی ہو وہاں لازم ہوگا یہاں تو ہم دیکھ رہے ہیں کہ تم ان کو سر بصحرا نکالنے پر اصرار کر رہی ہو“ ثنا بی بیچ میں بول پڑیں۔ ”سر بصحرا تو نہیں نکال رہی میں تو ان سے کہہ رہی ہوں کہ جیسے وہاں سینئر سٹیزن اولڈ ہومز میں جا کر آرام سے رہتے ہیں۔ یہ بھی رہ سکتے ہیں وہاں تو لوگ اچھا نہیں سمجھتے کہ بڑے بوڑھے گھروں میں پڑے رہیں“ یہ کہتے کہتے اس نے ان کو بھی معترض نظروں سے دیکھا۔ ”یہ بتائیں آپ ان کو کیوں نہیں رکھ لیتی۔“ غضبناک نظروں سے خاتون کو دیکھتی ہوئی ثنا بی اپنے کمرے میں جا کر بیٹھ گئیں...... رشو میاں نے چند لمحے تک خاموش رہنے کے بعد اپنی بیگم کو اشارہ کیا۔ اور بولے ”یہ لڑکی ٹھیک ہی کہتی ہے چلو بیٹی ہم تمہارے ساتھ چلتے ہیں۔ تم مطمئن رہو۔

تمہاری فلائیٹ مس نہیں ہونے دیں گے۔ ‘‘ جہاں آراء نے اپنے پورچ سے دیکھا وہ بی بی ان کو اپنی گاڑی میں بٹھا کر لے جا رہی تھی۔

اب نانی اماں یعنی نتا بی بڑے ٹھسے سے پان کی گلوری دبائے کلے میں کمرے سے باہر آچکی تھیں اور اپنے مخصوص پرنخوت لہجے میں دردمندی کا ملا جلا تاثر لئے یوں تبصرہ کر رہی تھیں۔ ’’اے یہی تو انجام ہونا تھا ایسے سر پھرے پن کا کتنا سمجھایا۔ اے رشو میاں تم بھی ایک فارم بھر دو...... دیکھو تم ہماری مانو کچی آبادی والوں کو پکی رجسٹریاں دی جا رہی ہیں۔ اور گھر بنانے کو پیسہ بھی ملے گا۔ بجلی گیس علاقے میں آ رہی ہے اور رشو بندے نے ہماری ایک نہ سنی۔ اے بھئی۔ ان کے تو دماغ میں اپنے خاندانی پن کا خناس بھرا تھا...... ‘‘ وہ بے نیازی سے منہ اٹھا کر بیٹھ گئیں۔ ’’کسی کی سنتے ہی کب ہیں۔ ‘‘ جہاں آراء ان کے پاس ہی تخت پر بیٹھی خاموشی سے ان کے وہ مکالمے یاد کر رہی تھیں۔ جو نانی اماں کے مشوروں کے جواب میں ادا فرمایا کرتے تھے...... ’’ہونہہ سال ’ہنجو۔ ہم کاہے کا کلیم بھریں ہمارا کیا حق بنتا ہے۔ ہم نے کون سے پاکستان کی خدمت کی ہے۔ کون سا ووٹ دے دیا تھا‘ اور دیتے بھی کیا ہماری کیا عمر تھی۔ پڑھ ہی تو رہے تھے اور پڑھ بھی خاک رہے تھے۔ روز ہی اسکول سے بھاگ جاتے تھے۔ آموں کے باغ سے کچی پکی امبیاں توڑنے...... ‘‘جب بھی نانی اماں نے ان کو کلیم بھرنے کا مشورہ دیا۔ دراصل وہ میٹرک کی پڑھائی چھوڑ کر پاکستان بننے کی خوشی و سرشاری میں کھوکھراپار کے راستے پاکستان پہنچے تھے اور بقول خود ان کے یہاں۔ ’’آن کر کون سا تیر مار لیا پڑھائی بھی پوری نہ کی۔ جو کوئی پاکستان کی خدمت کرتے‘‘ وہ وقت تو خیر کب کا گزر گیا...... اب اتنے سالوں بعد نتا بی نے ان کو خبردار کرنا چاہا کہ ’’پلاٹوں کی رجسٹریاں پکی ہو رہی ہیں نئے پلاٹ بٹ رہے ہیں۔ تم بھی فارم بھر دو۔ ‘‘ تو وہ نہایت حقارت سے یوں گویا ہوئے۔ ’’اے چھوڑیئے خالہ بی ہمیں سب پتہ ہے ان پلاٹوں کی حقیقت بس یہ سمجھئے ووٹ پکے کئے جا رہے ہیں۔ یہ بھی رشوت کی ایک صورت ہوتی ہے۔ ہم سالے کو رشوت لے کر ووٹ دیں گے! توبہ کیجئے لعنت ایسے پلاٹ پر...... ارے ہم نے کون سی نیکیاں کی ہیں کہ ایک یہ گناہ بھی اپنے سر لیں۔ ارے دوہرا گناہ ہے یہ تو ایک رشوت میں پلاٹ اور ان سالوں کو ووٹ دے کر...... ‘‘ وہ سخت کبیدہ ہو کر پلاٹ دینے والوں پر مزید دو چار گالیوں سے نوازنے کے بعد وہاں سے اٹھ جاتے تھے۔

## (9)

نہایت صبر شکر سے بیٹھ کر رکشہ والے کی واپسی کے انتظار میں بیٹھی اس نئے نکور اور شاندار پلازا کی بلڈنگ پر نظر جمائے بیٹھی تھی اور سوچ رہی تھی ارے ابھی تو لگ رہا تھا کہ وہی خراب وخستہ بلڈنگ کہ جس نے کئی بدحال خاندانوں کو سر چھپانے کی جگہ دی تھی سامنے ہے اور ابھی وہ غائب اور......اور وہ ربر پلانٹ کیا وہ بھی......وہ بھی...... ہاں بھئی وہ بھی سینئر سٹیزن ہی تو تھا......ٹھیک ہے۔ سینئر سٹیزن کو یہ حق نہیں ہوتا کہ وہ ایک ہی جگہ جما رہے۔ کیسا گھنا اور پائندار پلانٹ تھا۔ تیز سبز پتوں کے درمیان ہر موسم میں گلابی گلابی کلے پھوٹتے رہتے تھے......رکشے کو ایک جھٹکا لگا اناڑی رکشے والا اپنی غل غل سے فارغ ہو کر رکشہ میں بیٹھ کر بولا......''اماں اب تم ہم کو رست بولو۔ کدر کو جانا ہے۔ ہمارے پاس ٹیم نہیں ہے جلدی کرلو......'' ٹھیک ہی تو کہتے تھے رشو میاں...... یہ سوچتے سوچتے وہ رکشہ والے کو اپنی منزل کی راہ بتانے لگی تھیں۔

◆◆◆

# رزم بِلا دَم

## سمیع آہوجا

اپنے بھٹ کے روبرو۔۔!

یک جا جمی۔۔!

تندیٔ حشم سے تھوتھنی اُٹھائے پُھنکارتی بھونڈنی۔۔؟

اور میں۔۔؟

تحیر و سکتے میں بھنچا اُسے دیکھتا ہوں۔۔!

انتہائی بے کسی اور مجبوری کا چاروں طرف پھیلا عالم۔۔!!

کورے گھڑے یکسوئی سے دائیں اور بائیں سمتوں سے غیظ و غضب بھری بھونڈنی پر پھینکے جاتے رہے، اور وہ۔۔؟

وہ مقابل جمی، بدن پر گرائے جانے والے گھڑوں کو بدن چھونے سے پہلے ہی، ہوا میں ہی تھوتھنی مارتے دائیں بائیں پھوڑتی جا رہی تھی، اور گوری سرکار کے ہاتھوں جدِ امجد کو نوازے ہوئے، سریا پلائی تمکنت لبریز اختیار نامے کا کج کُلاہ پرگنہ دار، بیئر کا گھونٹ بھرتے ہی، حلق سے اُتارتے، بدن کی ساری تپش اور خونخواری میں لپٹی پُھنکاروں کو نکالتے، اطراف میں پھیلی جلاتی حِدت میں اور حِدت بھر دیتا۔۔؟

وہ ہر گھڑے کے پھینکنے سے پہلے میری اور طالب علمی کے ایام کی مسحور کُن مسکراہٹ اُچھالتے، داد طلبی کی خواہش میں لپی پُتی آنکھوں کو مٹکاتے، چیختے ہوئے گھڑا پھینکنے والوں کو نشانے پر تاک کر نظریں ٹکانے کا حکم صادر کرتا۔۔!

تیوری چڑھی پتھون کے حُکم نامے تلے دبے استحقاری افراد میں قہر بانٹتی آواز میں لپٹے ہر

لفظ پر اضطراری بوکھلاہٹ، اور وجود خوف میں بندھا، اور جوابی آواز دہشت سے لرزاں۔۔!

ابتدا میں تو مَیں استعجاب میں ڈوبا مگر۔۔؟

مگر جب اُبھرا تو میرا دماغ۔۔؟

سوالوں کے جلتے ایندھن سے مشتعل۔۔!

مگر دوسرے ہی لمحے میں سارے سوال آنکھوں میں مُستوجب حیرت لیے اُتر پڑے۔۔!

میں کِس جنجال میں پھنس گیا ہوں۔۔؟

نام تو تھا شکار کا۔۔؟

اور میں اتنا سُنتے ہی یورپی اُمرا کے مشہور گیم کے سراب میں مگن۔۔!

تھا تو میں اِسی زمین کی پیداوار، مگر۔۔؟

مگر اک عمر بتائی بدیسی رنگ رس میں رنگا مست۔۔!

صبح سے شام تک اُن کی شادابی کے لیے مُشقت، اپنا عرق نچوڑتے، مال بناتے، سُکھ چین کے اَن لکھے کا تشکر کرتے، اپنے آپ میں مگن، مگر شکار۔۔؟

تو وہ اُمرا کا کسب۔۔!

جو مجھے ٹی وی، یا سینما کی سکرین پر ہی دیکھنے کو ملتا تھا۔۔

خواب میں شکار کی کیف آوری میں شمولیت کا رچاؤ تو ہو سکتا ہے، مگر کھلی آنکھ اور سالم وجود کے ساتھ کمالاتِ حشمتِ شکار کا حظ اُٹھانے کی مجھے فُرصت ہی کہاں۔۔!

سانس لینے کو بھی وہاں رُکوں تو طلبا کا تعلیمی حرج اور میری سالانہ جاب کی پراگرس میں کھڑی دیوار اور کمائے دھن میں کٹوتی۔۔!

شِکار تو وہاں۔۔؟

ہمارے جیسے کارمندوں کے لیے بھی تعیش میں گندھا اک خواب ہے۔۔!

اونچی کلاس کی فُرصتِ اوقات کی گیم اور دلالتِ کروفر کا دم بخت نقارہ۔۔!

جو وہاں اپنے مقدر میں کہاں۔۔!

بس شکار کا سُنتے ہی رال ٹپک پڑی، اور انجانے کیف سے پھولا سینہ، اتنا کہ۔۔؟

کہ اندر اُٹھے سوال کا در تک نہ کھٹکھٹایا، کہ کون سا شکار۔۔؟
بس تجسس کے گھوڑے پر سوار ہولیا سنگ۔۔
لیکن اس سارے ستم گر قضیے کا اختیار نامہ کیسا۔۔؟
اور تکلم کی رُوداری کی گرتی چھت تلے میرا، سانس کھینچنا بھی محال۔۔!
بھونڈنی کی تھوتھنی پر، گرتا چالیسواں کورا گھڑا۔۔؟
اور حالتِ مقاومت میں ڈوبدوبلا تکان۔۔؟
کورے گھڑے تُھوتھنی سے پھوڑتی۔۔!
سوالوں بھری آنکھوں میں طالب علمی کے ایام کے جگر جانی کی محبتوں بھری آواز و الفاظ کی گمشدگی کیسی۔۔؟
یہ گدرا، کس جھونکے کی زد میں آ گرا، اور کیسی، گراں بہا گدی پر۔۔؟
گردگر ما گدا گورستان کے لیے آسمان پر غبارِ نقش عاجزی کیسی۔۔؟
بے حقیقت۔۔؟
سوالوں بھری آنکھوں بیچ کہیں اتھاہ میں کھینچتا، گرداب بے نشان، گریۂ چشم دلدل میں دھنسے، پھٹتے ڈھولوں کے ڈغے میں ہانکے کے بیگار کی مجہولیت۔۔؟
سوالوں کی اک اور سمت کُھلتی۔۔!
دیارِ بیگار میں فراریت سے اُگتی بھوک کی دہشت اور موجودہ بجتے تالوں میں کتنا فاصلہ۔۔؟

دمڑ دمڑ دمڑ دمڑ۔۔!
چاروں ڈھولچیوں کی لگاتار ضربیں ایسی کہ۔۔؟
دم دمادم۔۔!
لگتا تھا کہ ڈھول ابھی پھٹے کہ پھٹے مگر۔۔؟
ڈغے کی آوازوں پہ چھاتی، کانوں کے پردے پھاڑتی، اک جلالی کڑکتی گونج کیسی۔۔؟
اور یہ سوال کیسا۔۔؟

اور یہ سوال آنکھوں اور کانوں میں اُترتا پھیلتا' اِک اِک اَن مِلا' مَیالا بال و پر پلک جھپک میں کئی منازل مارتا آگے نکلتا' اپنے اِظہاریہ قہر کے دُرشت رنگوں میں رنگتا' بجتے تیز شورِ پیہم میں رچے شوریدہ سر کٹھ گھڑے ان گھڑے پتھریلے' ان گنت کتھاؤں سے اَٹے' آوازوں کے سُر اور لے کے فاصلوں بیچ ماتروں کی گنتی سے مُرصع' تالوں پر رقصاں' اک میورال۔۔!

یک دم پوری ترائی میں اپنے پیروں پر اُچھلتیں ساری سانسیں' دم بخود۔۔!!

تعلقدار کی بجلی گراتی آواز۔۔؟

بھٹ سے بھونڈنی کو نکالنے کے تمام ہنگام کو راکھ کر گئی۔۔!

بھونڈنی کی اولادو۔۔!

کیا اپنی ماں کی جنج پر پہرے دینے آئے ہو۔۔؟

یا مائیوں بیٹھی کی ڈھولکی بجا رہے ہو کہ وہ مالزادی بھونڈنی۔۔؟؟

تمہارے ڈغوں کی لوری میں ہلارے لیتی' اب تک سو رہی ہے۔۔!

اکٹھی اک اک جھج کی کُھیر تمہارے اندر اُتر چکی ہے۔۔!!

ذرا زور لگا کر جگاؤ اپنی ماں کو۔۔!!!

اور میں ششدر۔۔!

آکسفورڈ کی تہذیبی اخلاقیات میں مرصع میرا کلاس فیلو۔۔؟

اور یہ زُبان۔۔؟؟

اور اپنے کارندوں سے ایسا برتاؤ۔۔؟؟؟

سوالوں کی بساط پر پھیلے مُہرے پر اُٹھی اُنگلی کی پوچھ گچھ کرتی لرزش۔۔؟

سوالوں بھری یخ بستہ آنکھوں میں اچنبھے کا چہرہ دتی انبوہ۔۔؟؟

مانگے جواب۔۔؟

یہاں تمہاری موجودگی کا جواز۔۔؟

اب اس کا جواب میں کیا دوں' چاہت اور دوستی کے بچھونے کے گداز میں پتہ ہی نہ چلا کہ یہاں ہونا چاہیے تھا یا نہیں' بدیسی مہمان کی پُرسشِ منزل' یا سمت یا ٹھور ٹھکر کے پوچھنے کی استعاعت

کہاں، تعلقداری سے یاری کے مقابل مہمان تو اُس کا کیپٹل میں چھ ہزار گز پر عالی شان بنگلہ، ہر نوع چمچماتی گاڑیوں کا فلیٹ، اور ہر ایک کو چلانے والے باوردی شوفر، اندر تعلقداری رقبہ سے لائی گئی تربیت یافتہ ملازمین کی فوج، پرگنہ رقبے پر لمبی چوڑی پُرشکوہ قدیمی حویلی، تمام لوازماتِ زندگی سے پُر، نوکروں کا اک لشکر، حتیٰ کہ جوتوں کے تسمے باندھنے کھولنے اور دروازے کھولنے کے لیے خدمتگار، چالیس پچاس اعلیٰ نسلوں کے گھوڑوں کا اصطبل، گائے بھینسوں، بھیڑ بکریوں کے نسلوں کے اعتبار سے جُدا جُدا باڑے، آنکھ کی موہوم دیدنی سے بھی دُور، خوابوں تک میں پھیلی زرخیز زمینیں، اور اک لمبی چوڑی شکارگاہ سے ہی مبہوت، شکار پر چلنے کی دعوت میں تو مجھ پر کُھلا، جیسے بٹیر، تیتر، جنگلی کبوتر، جانگل، مرغابی یا سائبیرین آبی پرندوں کا شکار، جن کا گوشت یورپی فروشگاہوں میں عام دستیاب ہوجاتا ہے، مگر باربڈ وائیر میں، گھری، اُن کی شکارگاہوں میں داخل ہونے، اور شکار میں اپنی شمولیت، اک خواب تھا، جس کی جوت تعلقدار یار نے نصیبوں میں جلادی، لیکن جب مَیں اُس کے ساتھ لینڈ کروزر میں بیٹھا تو میری نظر تین کورے گھڑوں، شامیانوں اور آرام دہ کرسیوں اور دیگر لوازمات کے علاوہ مُسلح پہرے داروں اور دیگر گھریلو ملازمین کی اک فوج کے ساتھ لدے لدائے پیچھے اک قطار میں کھڑے ٹرکوں پر پڑی، مگر اُن میں سے کوئی شکاری نہیں لگا۔۔

سوال کا پہلا در کھولنے کے لیے حاتم طائی کے آگے گو، گوانا ہی تھا۔۔!

مگر میں چپ ہی تانے رہا، لیکن میرے سوالیہ چہرے کو تکتے ہی اُس نے مُسکرا کر میری طرف دیکھا، اور باوردی شوفر کے لیے ناقابلِ فہم الفاظ کے ساتھ رعونت سے سر کو جنبش دی اور ساتھ ہی ایک بٹن کی جُنبش سے ڈرائیور اور ہمارے درمیان اک پارٹیشن دیوار کھنچ گئی، اور ساتھ ہی اُس کے سامنے اک مائیک کنٹرول نمودار ہوگیا۔۔

لینڈ کروزر سٹارٹ ہوئی تو وہ مُسکراتے ہوئے میری طرف پلٹا، مگر سپیڈ پکڑنے کے بعد کھنگارتے ہوئے جواب کے لیے منہ کھولا۔۔

یار میرے۔۔!

تمہیں بتایا تھا نا کہ شکار پر چل رہے ہیں۔۔

اس کی سوالیہ آنکھوں کے ساتھ چہرے کو بھی سوال بُنتے دیکھا تو مَیں نے مُسکراتے اثبات

میں سَر ہلا دیا۔۔

تم نے چھوٹی بڑی سکرین پر ہر نوع شکار کافی تعداد میں دیکھا ہوگا، مگر ہم جس شکار پر جا رہے ہیں وہ ہتھیار اور بارود کے بغیر ہے۔۔!

ٹرکوں پر لدے کورے گھڑوں کی تصویریں ذہن میں جھلملاتے آپ ہی بُجھ گئیں، مگر آنکھیں حیرت میں بجھے سوال میں پھٹ پڑیں۔۔؟

توکیا جنسی یا جال کے بَل شکار ہوگا۔۔؟

نہیں۔۔!

اور فخر و انبساط سے پُھولی گردن پر چہرہ پُھولا بن گیا۔۔

مگر میرے استفسار کے انگارے انکاری چھڑکاؤ کے باوجود ٹھنڈے نہ پڑے۔۔

تو پھر کاہے کا شکار۔۔؟

اے حیوانِ ناطق۔۔!

تو اپنی آواز کے سُروں میں حیوانِ مطلق کی شبیہ تراش۔۔!

چکر۔۔!

ہم سُورنی کے شکار پر جا رہے ہیں۔۔!

تم نے کتوں اور گن سے مسلح گھڑسواروں کے ہاتھوں سُور کا شکار ہوتے دیکھا ہوگا مگر۔۔؟

ہم بغیر کسی ہتھیار کے یہ گیم کھیلیں گے۔۔!

دنیا بھر میں اک نایاب گیم۔۔!

لینڈ کروزر کھیتوں کے بیچ بیل گاڑیوں والی کچی راہ پر دھول اُڑاتی اُسی تیز رفتاری سے رواں تھی، آخری کھیت کنارے پر بے آب و گیاہ ریتلا رقبہ سامنے آیا، تو لینڈ کروزر آہستہ ہوتی ہوئی رُک گئی، اور ساتھ ہی ٹرک بھی لینڈ کروزر کی بغل میں گھوم کر کھڑے ہوگئے، یعنی انجن کھیتوں کی جانب اور پُشت ریتلے بنجر کی جانب اور سامنے اُونچے نیچے کھوؤں سے بھرے ٹیلوں کی چڑھائی اور اُسی چڑھائی پر جا بجا ہوتیں بھٹکیں، ڈھونڈتی نظریں، مگر کس کی۔۔؟

ٹرکوں پر ہی رُکے افراد کی نظریں۔۔!

چٹیل ویران رقبے سے ہوتی' اس رقبے کی حد سے اُٹھتیں اوپر چڑھتیں۔۔!

اور پھر پلٹ کر لینڈ کروزر پر جم گئیں۔۔!

ہم دونوں کے اُترتے ہی سب اپنی اپنی سواریوں سے اُترے' لینڈ کروزر پر جمی اُن سب کی آنکھیں اُٹھیں اور اُس کے چہرے پر منجمد' سوالوں سے پُر' حکم کی منتظر' تعلقدار کی نظریں گاگلز کے دھواں رنگ شیشوں سے ٹیلوں سے ہوتی ہوئی ریتلے چٹیل کا جائزہ لیتے اُن کی طرف پلٹیں' منہ پر ہاتھ رکھ کر کھنگورا تو منشی نے اونچے نیچے ٹیلوں میں سے ایک اونچے ٹیلے کے بھٹ کی طرف اشارہ کر دیا' تو اُس نے گاگلز پر ہی دوبین لگا لی' اور پھر دو بجے لمحے دوربین میری جانب بڑھاتے' منشی کی جانب سوالیہ اُنگلی گھمائی۔۔

تو پھر دیر کس بات کی ہے' شامیانے اور قناتیں لگوائیں اور گھڑے والے ٹرک کھوہ سے سو سوا سو گز پیچھے ہی رہیں' تاکہ بھونڈنی کو نکلنے کی جگہ مل سکے اور۔۔؟

میں نے حیرت سے دوربین' کلرڈ گلاسز سے ہٹائی اور اُس کا کندھا تھپتھپایا۔۔!

یہ بھونڈنی کیا ہے۔۔؟

اور وہ میرے استفسار پر میری جانب گھوما اور کھلکھلا کر ہنس دیا۔۔

جگر۔۔!

مقامی زُبان میں سُورنی کو کہتے ہیں' اور اب کچھ اور نہ پوچھو' ورنہ شکار کا چڑھتا نشہ ابھی سے ٹُوٹ جائے گا۔۔

اور ساتھ ہی منشی کی کڑکتی آواز گونجی۔۔

اوئے ڈھولچیو۔۔!

کھوہ تک پہنچو اور لگا دو ڈغا۔۔

چلو ہم بیٹھتے ہیں' تپش کافی بڑھ رہی ہے' چل کر بیئر پیتے ہیں' اور ان لوگوں کو کھلا چھوڑ دیں تاکہ ڈھول بجنے سے پہلے یہ اپنے اپنے کام سنوار لیں۔۔!

ابھی مجھے بھونڈنی کا ہی تحیر اپنی جکڑ میں لیے ہوئے تھا کہ گھومتے ہی حیرت زدگی کا سراب

چھا گیا۔۔

ریتلے چٹیل رقبے کے ساتھ والے سہاگہ پھرے کھیت میں شامیانے، اور مٹی پر بچھے قالین، اور اُس پر صرف دو آرام دہ صوفہ نما بھاری بھرکم کُرسیاں اور ایک طرف لگی قنات کے ساتھ دس ہلکی پُھلکی فولڈنگ کرسیاں اور ساتھی ہی ایک بڑی ٹیبل پر واٹر کولر اور گلاس، ساتھ ہی سوڈے، ڈمنٹو اور لیمن کی گولی والی بھری بوتلیں، ساتھ ہی بہت بڑا بالٹی نما تھرمس، برف کیوب سے بھرا، اور ساتھ ہی دوجی ٹیبل پر رکھا دو درجن بیئر کی بوتلوں سے سرتاسر برف سے ڈھکا آئس باکس، اور فروٹ کا سجا تھال۔۔

ہم آرام دہ کُرسیوں پر بیٹھے تو باوردی خانسامہ اپنی ناف پر دونوں ہاتھ باندھے، ذرا خمیدہ، لرزیدہ آواز میں مجموعۂ سوال۔۔؟

بیئر یا۔۔؟

پہلے تو تعلقدار کی نظر میں مَیں تولا گیا اور۔۔

اور خواہشوں کا دستر خوان بچھ گیا۔۔!

کچھ تو بول میرے یارا۔۔؟

منگالو جو دل میں آئے۔۔

تو اُس کا چہرا فوری خانسامہ کی طرف گھوم گیا۔۔

بیئر اور صرف بیئر، مگر انتہائی یخ۔۔

خانسامہ نے یخ بیئر کے بھرے گلاس ٹرے میں رکھ کر پیش کیے، گلاسوں سے دو چار لمبے گھونٹوں سے خشک دہن اور حلق تر بھی کر ڈالے مگر وہ مسلسل خاموش، چٹیل ریتلے رقبے پر اُس کی نظریں انتہائی بھوک اور غضب سے بھریں، اُڑانیں بھرتیں، پارچے ڈھونڈتیں چیلیں، وہاں سے ایک جھونکے میں دونوں پھیلے پنکھوں کے بیچوں بیچ چلاتیں، ایک ہی زقند میں ٹرک سے اُترتے ڈھولچیوں پر جھپٹیں، جو اپنے ڈھول سنبھالے ٹیلوں کی جانب دوڑ رہے تھے، اور وہاں سے اُڑیں، تو کورے گھڑوں سے لدے بیک ہوتے ٹرک جو کھوہ سے مختلف زاویوں پر کوئی دو سو گز کے فاصلے پر جا رُکے، اور اُن پر استادہ پانچ پانچ افراد کی کھوہ کا محاصرہ کیے اپنے اپنے زاویوں پر جمیں چوکسی آنکھوں میں اُتر کر شکار کی ڈھونڈ مچاتی چھان پھٹک کرتی نظریں بے مہک پارچوں کی ہونی مہک کی آس میں شرارے چھوڑتی پلٹیں اور

شامیانے کے باہر تیز دھوپ میں تنے ہوئے زمین میں گڑھے، بلا جُنبش پانچوں مُسلح پتھریلے ستون پہرے داروں پر بیٹھتے ہی تپش سے جلتیں، العطش، العطش چیختیں آنکھوں میں واپس سمٹیں تو ایک ایک فرد کی حرکات و سکنات کو اپنے عکسی شکنجے میں لیے بیئر کے گلاس پر اُتریں، مگر اُٹھتا ہوا گلاس خالی دیکھتے ہی بیچ راہ میں رُکا، اور چیل آنکھیں یک دم خون آشامی روپ دھارے آواز کے قفس میں مقید خانسامے پر جھپٹیں، اور ساتھ ہی خالی گلاس پوری قوت سے اُس کے چہرے پر اُچھال دیا، سر پر کسی پگڑی ضرب سے گرا ہی چاہتی تھی کہ لرزاں ڈولتے وجود سے بلا آواز، اُس کی لُڑکائی ہوئی دو بیئر کی خالی بوتلوں کی طرف اِشارہ کر دیا، اور شیش ناگ کی زہریلی پھُنکار سے شامیانہ بھر گیا۔۔

اوحرامزادے خبیث بجّو۔۔!

ہر بار ہی بھول جاتے ہو کہ جب تک بھونڈنی نہیں نکلتی، تم گلاس بھرتے رہو گے۔۔!

اور میں تواتر سے گونجتی دِل سوز تلخی سے ہی سینہ سوزاں قفل بند، کیونکہ پہلے ہی سے پرگنہ دار، یارِ قدیمی نے سوالوں اور بولنے پر چپ کی مُہر ثبت کر دی تھی اور میں دوجے نصف بھرے گلاس پر ہی ہونٹ جمائے، چپ چاپ، اُس کی بجویا روزگار شکاری کتھا پورتی نظروں کے تعاقب میں تھا کہ۔۔؟

اچانک۔۔؟

ڈھولوں کی ضربوں سے ساری، تپش سے جُھلستی، بے رس فضا گونج اُٹھی۔۔!

دمڑ دمڑ دمڑ دمڑ۔۔

دم دمادم۔۔

پے در پے تند جھپٹتی پینترے بدلتی تال۔۔

چار ڈھولچی اور اُن کی لگاتار ضربیں ایسی کہ۔۔؟

لگتا تھا کہ ابھی ڈھول پھٹے کہ پھٹے مگر۔۔؟

دم دمادم۔۔!

اور وہ۔۔؟

چپ ہی قہر آنکھوں کے تل۔۔؟

ہر اک کونے کھدرے کے معائینے پر جُتا، بڑی بے اعتنائی سے بیئرا اپنے مشکیزہ شکم میں

اُتارتا رہا، لیکن جب ڈھول بجتے ہوئے نصف ساعت گزر گئی اور بھونڈنی باہر نہیں نکلی تو اُس کی آنکھیں۔۔؟

دودھاری تلواریں۔۔!

فوراً اُن کے پسینے سے شرابور بدنوں میں آر پار ہوگئیں، اور چپ کے دروازے توڑتے ایسا بولا کہ سارے ملمع چڑھے حجاب میں رنگے لبادے اُتر گئے۔ وہ بیئر کا آدھا بھرا گلاس قالین پر پھینکتے، دونوں ہاتھوں سے رانوں کو پیٹتے، گالیوں کی گولیاں ہوا میں چلاتے اُٹھ کھڑا ہوا، اور شامیانے سے باہر نکل کر پہرے داروں کی پشت پر رُکا اور ڈغے کی آوازوں پر چھاتی، کانوں کے پردے پھاڑتی، اک جلالی کڑکتی گونج کیسی، جو گالیوں کی زبان میں پھٹ پڑی۔۔؟

اور میرے اندر سوال کا اک نیزہ اُترتا چلا گیا۔۔!

مگر یہ سوال کیسا۔۔؟

یہ سوال آنکھوں اور کانوں میں اُترتا چھیلتا۔۔!

اک اک اَن بنا، مَیلا بال و پر پلک جھپک میں کئی منازل مارتا آگے نکلتا، اپنے اِظہاریہ قہر کے دُرشت رنگوں میں رنگتا، بجتے تیز شور بیم میں رچے شوریدہ سر کٹھ گھڑے ان گھڑے پتھریلے، اَن گنت کتھاؤں سے اَٹے، آوازوں کے سُر اور لے کے فاصلوں بیچ ماتروں کی گنتی سے مُرصع، تالوں پر رقصاں، اک میورال۔۔!

یک دم پوری ترائی گالیوں کی بوچھاڑ سے اپنے پیروں پر اُچھلی اور ساری سانسیں، دم بخود۔۔!!

تعلقدار کی بجلی گراتی آواز۔۔؟

بھٹ سے بھونڈنی کو نکالنے کے تمام ہنگام کو راکھ کرگئی۔۔!

بھونڈنی کی اولادو۔۔!

کیا اپنی ماں کی تج پر پہرے دینے آئے ہو۔۔؟

یا مائیوں بیٹھی کی ڈھولکی بجا رہے ہو کہ وہ مالزادی بھونڈنی۔۔؟؟

میں مبہوت وحراساں مگر۔۔؟

مگر حراساں، کس بات پر۔۔؟؟

ایسی زُبان تو۔۔؟

تعلیمی ایام میں وہاں' اُس سمیت سارے اکسفورڈین ہجولی ایسی تنگ آتشیں سوز بھری' گندی' فحش چھریوں کی دھار لگی بولی سے نا آشنا' یہاں کا قدیمی شہر دار ہونے کے باوجود سارا گھر ایسی زُبان سے نابلد' مگر پرگنہ داروں کی زُبان کی ایسی کئی ایک کتھائیں پڑھنے اور سُننے کو ملیں۔۔

اور اب۔۔؟

میں تو خیر مہمان ہوں' اُس کا جگر ہوں تو مجھے کیسا خوف۔۔؟

لیکن جب میں سوختگی اور جلن سے راکھ ہونے کی اتھاہ کو چھو رہا ہوں تو۔۔؟

تو کیا۔۔؟؟

جب میرا یہ حال ہے تو حالتِ استراحت میں بھونڈنی۔۔؟

ایسی زُبان سُنتے اُس کی تو عمر ہی اوپر اُٹھی' اور وہ۔۔؟

دن دیہاڑ کا معاملہ تھا۔۔

وہ لیٹی' اطمینان سے اپنے بچوں کو دودھ پلا رہی تھی' ٹرکوں کی غراہٹ بھٹ کے قریب بند ہوئی اور ٹرکوں سے اُترتے لوگوں کا شور غوغا بھی اُس کے سکون میں کوئی تلاطم نہ برپا کر پایا' جب بھٹ کے قریب ڈغا لگا تو بھی اُس کے اندر کوئی ہلچل نہ مچی' لیکن جب ڈھول پٹنے بند ہونے کے بعد دُور سے گالیوں کی بوچھاڑ کے ساتھ چڑھائی چڑھتے ڈھول پٹنے شروع ہوئے تو گہری نیند میں بے چینی سے ہل جُل کرتے بچوں کی بیقرار آوازیں نکلیں' تو وہ غصے سے تلملا اُٹھی' غیظ سے چند بار پھنکاری تو چاروں ڈھولچی ادھ بدا کر ڈھول بجانا بھول کر بھاگ کھڑے ہوئے اور تعلقدار کے اشارے پر پانچوں پہرے داروں نے ٹرکوں کے قریب جا کر دونالی بندوقوں کے رگبار فائر کھول دیے تو وہ جھنجھلائی ضرور اور کئی بار پہلو بھی بدلے مگر۔۔؟

مگر تھنوں سے ننھی ننھی تھوتھنیوں کے دہانے چپکے ہوئے دودھ چسرتے گہری نیند میں مگن' لیکن جب وقفے وقفے کے ساتھ بھاری بھرکم آواز میں کلماتِ خشم و عتاب و غضب بھی کبھی قریب اور کبھی فاصلے سے شروع ہو گئے اور پھر فائروں کے وقفے میں اُس گرج کڑک کے ساتھ کتنی ہی آوازیں

اکھی بھٹ میں ایسی آنے لگیں کہ بچے بلکنے لگے تو وہ تھن بچوں کے دہانوں سے کھینچتی اُٹھ کھڑی ہوئی اور پھنکارتی ڈکارتی بھٹ کے دہانے پر نمودار ہوگئی۔ گالیوں کے طومار اور وقفے کے فائروں سے بھناتی وہ نیچے اُتر آئی، وہ تو اپنے آپ کو اک سُور ہیر سمجھتی تھی، اور مدمقابل آنے کی دعوے دار، ہر معرکے میں دوبدو ہونے کو تیار مگر۔۔؟

مگر آج یہ گالیاں۔۔؟

اُس کے نام کی اتنی بے حُرمتی۔۔؟؟

قہر میں پھنکارتی ڈکارتی وہ اُن کی طرف لپکی تو۔۔؟

تو پہلا کورا گھڑا اُس پر پھینکا گیا اور وہ۔۔؟

وہ غصے میں بپھری، اُس کی تھوتھنی سامنے سے ہوا میں دائیں جانب گھومی، اور گھڑے کے ٹوٹنے کا پہلا دھماکا، اور دُور دُور تک بکھرتی کرچیاں، ساتھ ہی دُوجا گھڑا دوسرے ٹرک سے اُچھالا گیا، اور بھوتھنی پر گرنے سے پہلے ہی ہوا میں تھوتھنی گھومی، اور دھماکے کے ساتھ ہی گھڑے کی بکھرتی کرچیاں۔۔!

یہ کیا کر رہے ہو۔۔؟

یہ تو جانور پر انتہائی نوعیت کا تشدد ہے۔۔

شدید بے رحمی ہے۔۔!

چکر۔۔!

کیا تم نے اِسے کبھی تھوتھنی سے پیٹ پھاڑتے دیکھا ہے۔۔؟

میں سخت تشنج میں گُھسا ہوا، مگر میرا اُلجھا ہوا سر خود بخود ہی سر ہل گیا۔۔!

دیکھا ہوتا تو یہ کبھی بھی تمہارا بے رحمی کا عائد کرتا جُرم نہ ہوتا۔۔!

اِس سورنی ڈتّی نے اب تک ہمارے سات آدمی ہڑپ کیے ہیں۔۔

بڑے ہی کام کے تھے وہ۔۔!

اُن کا قصور کیا تھا۔۔؟

وہ اس کے شکار پر تو نہیں نکلے تھے۔۔

وہ تو ہمارے اس ریتلے چٹیل رقبے کو صاف کر کے کاشت کے قابل بنا رہے تھے

‘اور یہ۔۔؟

یہ اُن کے کام میں مزاحم تھی۔۔!

کیوں کیوں کیوں۔۔؟

کیونکہ وہ اس زمین پر اپنا جدّی پشتنی حق سمجھتی ہے، یہاں پہلے جنگل تھا، بہت ہی بڑا، اور اسی ٹکڑے کے تین سو گز پیچھے، جہاں اب کھیت ہیں، اک بہت بڑی دلدلی جھیل تھی، ہماری برطانوی سرکار نے ہماری پانچ نسلیں پہلے جنگل کاٹنے اور آبپاشی کے لیے نہر نکالنے کا حق ہمیں دیا، تو سب جانوروں میں سے تو کچھ مارے گئے مگر بیشتر زندہ ہی پکڑے گئے جو ہم نے مختلف ممالک کے زُولاجیکل گارڈنز کو اچھے داموں پر نایاب نسلیں ہونے کی بدولت بیچ ڈالے، اور آخر میں رہ گئے سؤر۔۔!

تو ان میں سے بھی کچھ کو مار ڈالا اور کچھ بھاگ لیے، مگر گنے کی فصل پر بھگوڑے پھر آ دھمکتے ہیں فصلیں اُجاڑنے، کہ انہیں ان زمینوں پر اپنا حق یاد آ جاتا ہے، شروع میں تو ہمارے کافی آدمیوں کا نقصان ہوا مگر اک قدیمی قوم جنہیں ہم سانسی کہتے ہیں، اُن کو مُفت کی خوراک، تھوڑے بہت اسلحے کے علاوہ، عجیب و غریب کتوں کا لشکر بھی برطانوی سرکار کی جانب سے مُفت میں مِل گیا، جن سے باغیوں، ڈاکوؤں، لٹیروں کی تلاش میں مدد مِل جاتی، بلکہ منہ زور جانوروں کا صفایا کرنے کا اک کامیاب ہتھیار، تو اس ساری جدوجہد کی بدولت جانور کو تو ہارنا ہی پڑتا ہے نا، مگر یہ بھونڈنی نجانے کس ہیکڑ کی اولاد ہے کسی طرح ہتھے ہی نہیں چڑھ رہی تھی، آج اپنے پلوٹھی کے بچوں کی بدولت ہتھے چڑھی ہے۔۔

جگر۔۔!

تم بس اس بینظیر گیم کی لذت لو، بے رحمی کے چکر میں نہ پڑو، تمہیں کیا خبر۔۔؟

کشاورزی ایسے ہی نہیں ہو جاتی۔۔!

گھڑے پھینکنے والے ٹرک سوار۔۔؟

بڑے زور شور سے ہر گھڑے پر اُس کا شمار کنندہ نمبر بولتے جاتے، تعلقدار نے کیا مجال

کہ تھکن سے ایک لمحہ بھی پلکوں کا چھپر اپنی آنکھوں پر گرایا ہو، ہر پندرہ کی آگے بڑھتی گنتی پر وہ یخ بیئر کی ایک بوتل کھلواتا اور میرا گلاس خالی دیکھتے، استفسار سے سر ہلاتے سوال کرتا اور میرے انکار پر وہ گنتی کی سیڑھیاں آہستہ آہستہ خود بھی گنگناتے اوپر چڑھتا چلا جاتا، اور آنکھوں کے نشانے سے ایک بھی گرتا گھڑا گنتی کی شمار کنندہ تھیلی سے باہر نہ گر پاتا، مگر ستر سے جیسے ہی گنتی اُوپر چلی تو اُس نے بوکھلاتے گندی گالیوں کی بوچھاڑ شروع کر دی۔۔!

یہ بھونڈنی۔۔!

سو حرامی ہیکڑوں پیکڑوں کا تُخم۔۔!!

یہ گرتی کیوں نہیں۔۔؟

مگر اسّی سے گنتی اوپر چڑھی تو وہ جھنجھلا گیا، زور زور سے اپنے جوتوں سے زمین کو کوٹتا دھوسا بن گیا، اور گالیوں کی نئی پنڈ کھلتی چلی گئی مگر بھونڈنی مقابل جمی، تھوتھنی مارتے چھیاسیویں گھڑے سمیت تمام پچھلی گنتی کے گھڑوں کو پھوڑتی رہی۔۔

مگر۔۔؟

مگر ستاسیویں گھڑے کو پھوڑتے ہی بھٹ سے بھوکے بچوں کے رینگتے ہوئے دہانے کی طرف بڑھنے اور بلکنے کی آوازیں آنے لگیں تو وہ ہلکی سی لڑکھڑائی اور اُس پر نقاہت کا غلبہ طاری ہوتے محسوس ہونے لگا، مگر اگلے ہی گھڑے پر پھر سے استقامت پکڑ لی، پچانوے پر اُس کی تھوتھنی کے دہن سے اک مہین سی آہ نکلی اور یک لخت بھٹ کی طرف گھومتے، اک زقند سی بھری مگر ریتلے چٹیل رقبے پر گرتے ہی اُس نے دم توڑ دیا۔۔

مگر میں۔۔؟

اندر ہی اندر گھوٹتا۔۔؟؟

چپ چیختی رات کا کالا، ٹمٹماتے ستاروں کی ہم کلام پیراہن اوڑھے فاقے کا سزاوار ہوں۔۔!

اندر ہی اندر، تہہ خانوں میں اُترا زار و قطار گریہ کرتے مَیں بُجھ گیا ہوں۔۔!!

جانور پر رحم و شفقت کا رکھا جاتا ہاتھ کہاں گیا۔۔؟

اور نہ ہی تعلقہ دارے میں کہیں یا یہاں، کوئی عزاداری کی محفل نہ سجی۔۔

نہ ہی ماتم کناں سینہ کوبی دیکھی۔۔!

مَیں نے ذی الحجہ کے آخری ستواڑے میں جب اُس کی رفاقت میں، کیمبل پور سے اُس کے پرگنہ میں قدم رکھا تو۔۔؟

تو پہلی رات ہی رقص و سرود اور مے خوری سے خالی نہ گئی، حویلی کے مردانہ ساؤنڈ پروف حصے میں واجد علی شاہ کی یاد میں اک پری خانہ بنایا گیا تھا، جو پری وش نازنینوں سے بھرا، گھنگرؤوں کی چھاپ اور طبلے سارنگی کے بول بانٹ میں پیا ساوِل، نخلستانی چشمے پر پہنچنے کو بیتاب، باہوں سے گلے کا ہار بھی پہنایا گیا، لب و رُخسار گلاب کا اک مہکتا چمن، اُس کی سیر بھی فراخ دلی سے ہوئی مگر۔۔

مگر سات دِنوں میں گُل بدنی چمن کا صرف دیدار ہی ہو سکتا ہے۔۔!

یا ایک آدھ گُل کی خوشبو کے دریچے سے آتی اک مہکتی ہوا کا جھونکا بدن کو معطر کر سکتا ہے لیکن۔۔؟

لیکن اولِ محرم پر مکمل سناٹا، محرم الحرام کے پہلے عشرے میں اُسے اپنے عالیشان امام باڑے میں سینہ کوبی کرتے دیکھا، مصائب اہلِ بیت سُن کر زارو قطار روتے، سر پیٹتے دیکھا، اولِ محرم سے خشک فاقہ کرتے اور علمِ عباس پکڑ کر پیاسے اہلِ بیت کے واسطے سے گڑگڑواتے خیر و برکت کی دُعائیں مانگتے سُنا اور دیکھا، اور یہ بھی مَیں نے ہی دیکھا کیا، کہ ٹِک ٹِک دیدم، دم نہ کشیدم، کہ اُس کے حُکم سے راٹھو خاک روب ہے کے دُو بھائیوں اور باپ نے بھوندنی کی آخری سانسیں ختم ہوتے ہی ٹرک والوں کے ساتھ نعرہ زنی میں شامل، اُسے گھسیٹ کر ٹرک میں پھینک دیا اور۔۔

چہ خون اُفتادہ درون۔۔؟

چھوٹے چھوٹے سے لالو لال، لوتھڑے، بھوک سے بلکتے، بند آنکھوں سے چاروں اور تھوتھنیاں گھماتے، بھونڈنی کے بچوں کو بھٹ سے نکالتے دیکھا اور۔۔؟

◆ ◆ ◆

# خواب

### رشید امجد

وہ تاریخ کے اس قبرستان میں دوسری بار آیا تھا، پہلی بار جب وہ مرشد کے ساتھ اپنی جڑوں کی تلاش میں نکلا تھا تو اِدھر سے گزر ہوا تھا، لیکن یہ سفر اُدھورا رہ گیا۔ جڑوں کی تہہ تک پہنچ کر بھی اسے کچھ ہاتھ نہ آیا۔ یہ سفر رائیگاں جہاں سے شروع ہوا تھا، گھوم پھر کر وہیں آ ختم ہوا۔ مرشد اس موضوع پر بات نہیں کرتا تھا، بلکہ اسے یوں لگتا جیسے وہ جان بوجھ کر اس ذکر کو نظر انداز کر رہا ہے۔

”قومیں عروج پر جا کر زوال کے راستے پر کیوں چل پڑتی ہیں“ وہ بار بار پوچھتا لیکن مرشد جواب دینے کی بجائے کوئی اور بات شروع کر دیتا، آخر تنگ آ کر اس نے کہا...... ”میں تاریخ کے قبرستان میں ایک بار پھر جانا چاہتا ہوں۔“

مرشد کچھ دیر چپ رہا، پھر بولا...... ”کیا کرو گے جا کر۔“

”دیکھوں گا کہ یہ عروج وزوال آخر ہے کیا۔“

مرشد نے شانے اُچکائے...... ”تو چلو۔“

ہر قبر کے کتبے پر عروج وزوال کی پوری داستان رقم تھی۔

وہ ایک ایک قبر پر رکتا، سارا کتبہ پڑھتا۔

”یا رب تغیر! یہ کیا اسرار ہے کہ ساری داستانیں ایک سی ہیں، لیکن کسی نے کسی سے کوئی سبق نہیں سیکھا۔“

مرشد مسکرایا...... ”عروج ایک نشہ ہے اور نشہ میں عقل کام نہیں کرتی۔“

یا مظہر العجائب! یہ بھی کیا معاملہ ہے کہ بینائی باطن کو تو دیکھ سکتی ہے لیکن قلب کو دیکھنے سے محروم ہے اور قوموں کے فیصلے بینائی کی بنیادوں پر ہوتے ہیں۔ یہ قبرستان بھی کیا عبرت کی جگہ ہے؟

مرشد نے اس کی سوچ پڑھ لی، بولا...... ''عروج بھی وہی ہے اور زوال بھی وہی، تم نے اس فقیر کی حکایت سنی ہے جس سے ایک عورت نے مدد کی درخواست کی تھی۔

اُس نے نفی میں سر ہلایا۔

ایک غریب عورت نے ایک فقیر سے التجاء کی کہ اس کی بیٹی کے جہیز کے لئے کسی سے کچھ سامان مل جائے۔ فقیر اسے شہر سے باہر ایک دوکان پر لے گیا اور کہا کہ دکاندار سے جو چاہے لے جائے۔ لیکن اپنے لئے کچھ نہ رکھنا۔ عورت نے جہیز کی ہر شے وہاں سے لے لی اور بیٹی کا بیاہ کر دیا۔ ایک دن اسے خیال آیا کہ اپنے لئے بھی کچھ لے لینا چاہیے چناں چہ وہ سال بھر کا غلہ لے آئی۔ اگلے دن دکان غائب ہوگئی۔ کئی دن بعد فقیر نظر آیا تو عورت نے پوچھا وہ دکان کدھر گئی۔ فقیر نے کہا اپنے لئے ذخیرہ کر کے تو نے دکان کھو دی اور سوال کر کے مجھے کھو دیا۔ یہ کہہ کر فقیر غائب ہوگیا۔''

مرشد چپ ہوگیا، وہ کچھ دیر اسے دیکھتا رہا پھر پوچھا...... ''یہ کیا راز ہے۔''

مرشد ہنسا...... ''راز یہ ہے کہ فقیر ہی دکاندار تھا، فقیر ہی سامان تھا''

وہ کچھ دیر سوچتا رہا پھر بولا...... ''قوموں کا عروج بھی فقیر کی طرح ہے۔''

دفعتاً اسے احساس ہوا کہ قبرستان میں وقت نہیں ہے، وہ جس لمحے یہاں داخل ہوئے تھے وہی لمحہ ابھی تک موجود ہے۔

''وقت رُک گیا ہے یا ہم ٹھہرے ہوئے ہیں'' اُس نے مرشد کی طرف دیکھا۔

''وقت کے زمانے زندگی کے ساتھ ہیں، یہاں کوئی زمانہ نہیں'' مرشد بولا۔

''تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو محسوسات و تجربات حواس میں مقید ہیں ان پر عقلِ صحیح کا اطلاق درست نہیں۔''

مرشد نے اثبات میں سر ہلایا...... ''وہ ہمیں ظاہر کر کے خود چھپ گیا ہے، جب ہم چھپ جائیں گے تو وہ ظاہر ہو جائے گا۔''

کچھ دیر خاموشی رہی، پھر وہ بولا...... “ان قبروں کی اور ان کتبوں کی حقیقت کیا ہے؟”

“ہر قبر ایک زمانہ ہے اور ہر کتبہ اس زمانے کا چہرہ ہے۔”

“وقت نے انہیں دھندلا دیا ہے۔”

“دو دریا ہیں” ......مرشد کہنے لگا...... “بظاہر الگ الگ لیکن جو آنکھ رکھتا ہے اس کے لئے دونوں ایک ہیں۔”

“میرے پاس تو آنکھ نہیں۔” اُس نے تاسف سے مرشد کی طرف دیکھا “تم بتاؤ کہ میری قبر کہاں ہے اور میرا کتبہ کون سا ہے؟”

“جان کر کیا کرو گے؟” مرشد نے پوچھا۔

“یہ کہ میں زندہ ہوں یا مردہ۔”

“قبروں کو تلاش کرنے والے زندوں میں نہیں ہوتے” مرشد نے اس کی آنکھوں میں جھانکا۔

“لیکن میں مردوں میں بھی نہیں” اُس نے تیزی سے کہا۔

“یہی تمہارا عذاب ہے۔”

عذاب سہتے عمریں بیت گئی ہیں، وہ تاریخ کے اس قبرستان کے بیچوں بیچ کھڑا اپنی قبر اور اس کا کتبہ تلاش کر رہا ہے۔ وقت ایک ماہر گورکن کی طرح ایک تازہ قبر تیار کر رہا ہے اور زمانہ ایک ماہر سنگ تراش کی طرح ایک نیا کتبہ بنا رہا ہے۔

وہ دفنانے کے انتظار میں کھڑا کھڑا شل ہو گیا ہے۔ مرشد جانے کب کا جا چکا ہے۔

◆◆◆

# ہاری ہوئی جیت

## منشا یاد

ریلوے سٹیشن پر ایسی بھیڑ تھی جیسے آج شہر کی ساری خلقت کو سفر درپیش ہو۔

پلیٹ فارم پر بے شمار بوگیوں والی گاڑی آدمیوں' عورتوں اور بچوں سے کھچا کھچ بھری ہوئی تھی اور انجن لگنے کا انتظار کر رہی تھی۔ اس کے پاس واپسی کا ٹکٹ موجود تھا وہ متعلقہ بوگی میں سیٹ نمبر تلاش کر کے کھڑکی کے ساتھ بیٹھ گیا تھا اور حالاں کہ ابھی رخصتی میں چار مہینے پڑے تھے' مگر وہ آنے والے اس لمحے کا تصور کر کے آبدیدہ ہو گیا۔

گاڑی میں سوار ہوتے ہی اس کا ذہن رواں ہو گیا اور بیس بائیس برس پہلے کا وہ دن یاد آنے لگا تھا جب اسے اسی شہر سے اس کی ولادت کی اطلاع ملی تھی۔ اس سے پہلے وہ بیٹے کی پیدائش کی خوشی کا ذائقہ چکھ چکا تھا مگر بیٹی کی پیدائش کی خبر میں ایک اور طرح کی خوشی اور عجیب سا احساس چھپا ہوا تھا جس کی صحیح نوعیت وہ نہ جانتا تھا۔ اسے لگتا جیسے وہ اچانک معزز اور مکمل ہو گیا ہو اس کے سر پر فضیلت کی دستار بندھ گئی یا جیسے اس پر بہت بڑی ذمہ داری کا بوجھ آ پڑا ہو۔ خوشی کے ساتھ ساتھ آزادی چھننے اور پابندی لگنے کا احساس۔

اسے یاد آیا وہ دن بھر اسی کے بارے میں سوچتا رہا تھا۔ اس کا اصل نام تو جو بہت خوب صورت اور انوکھا ہو گا خوب سوچ سمجھ کر رکھنا ہو گا مگر تب تک اسے کس نام سے پکارا جائے۔ چندا' تارا' رانی۔ گڈی' چھوٹی بے بی' نکی' بلی' مانو؟ اس نے کتنے ہی نام سوچے مگر کوئی فیصلہ نہ کر سکا۔ پتا نہیں وہ کیسی ہو گی؟ کس پر گئی ہو گی؟ اسے پیغام براہِ راست نہیں ملا تھا اس لیے وہ کچھ پوچھ اور جان نہ سکا تھا وہ کیسی تھی۔ اس کا بیٹا اس کی کاربن کاپی تھا مگر پتا نہیں وہ اپنی تیکھے نقوش والی ماں پر گئی تھی یا اپنے گول

مثول سے بھائی پر۔ اس کا دل اسے دیکھنے کو بے تاب ہونے لگا۔ کاش وہ اسے فوراً دیکھ سکتا مگر دفتر سے چھٹی نہیں مل رہی تھی۔ وہ بار بار اس کے چہرے کا تصور کرتا۔ اپنی اور بیوی کی صورتوں کو ملا کر ایک نئی طرح کی تیسری صورت تراشتا مگر زیادہ غور کرنے سے وہ تازہ تازہ تخلیق کیا ہوا چہرہ دھندلا سا جاتا اور کوئی واضح صورت ذہن میں محفوظ نہ رہ پاتی۔ پھر جب کئی روز بعد اس نے اسے لاہور جا کر دیکھا تھا تو پریشان ہو گیا تھا۔ غریب آدمی کے لیے ایسی بیٹی ایک بہت بڑی آزمائش تھی۔

اسے یاد آ رہا تھا کہ کچھ دنوں بعد وہ اپنی ماں کے ہمراہ اپنے گھر آ گئی تھی اور یہ جانے بغیر کہ وہ اپنے باپ کی شفیق گود میں ہے معصوم ہنسی کے پھول کھلانے لگی تھی۔ اس کی کلکاریوں سے اس کا دل اور گھر آباد ہو گئے۔ پھر آنگن میں ہر سو اس کی توتلی باتوں کے جگنو اور مسکراہٹوں کی تتلیاں اڑنے لگیں۔ پھر وہ گڑیوں سے کھیلنے اور ان کے بیاہ رچانے لگی اور وہ اس کے لیے طرح طرح کی گڑیاں کھلونے اور ملبوسات لاتا رہتا تھا اور جب وہ باہر سے تھک کر گھر آتا اور وہ ’’میلے ابو آ گئے‘‘ کا ورد کرتی، خوشی سے اچھلتی اس کی ٹانگوں سے چمٹ جاتی اس کے کندھوں پر چڑھ جاتی تو سارے دن کی تھکاوٹ لمحہ بھر میں دور ہو جاتی۔ زندگی کی ساری کلفتیں راحتوں میں تبدیل ہو جاتیں اور اس کا گھر محبت کے پھولوں سے مہکنے لگتا۔ کاش وقت رک جاتا اور زندگی اسی طرح بیت جاتی مگر وقت کبھی رکتا ہے۔ رفتہ رفتہ وہ بڑی ہوتی گئی اور وہ اس کے بچھڑنے اور گھر سے چلے جانے کے غم میں مبتلا رہنے لگے۔ اس کی بیوی بہت ہی گرہستن اور منتظم قسم کی عورت تھی۔

اس نے ابھی سے جب وہ میٹرک میں تھی اس کی رخصتی کی تیاری شروع کر دی تھی اور اسے طعنے دیتی اور یاد دلاتی رہتی تھی کہ اسے بیٹی کی کوئی فکر نہیں تھی۔ وہ اسے کیا بتاتا کہ اس کے بچھڑنے کے خیال سے اس کی نیندیں حرام ہو چکی ہیں (ہائے او میریا ڈاہڈ ھیا رباّ۔ کنھاں جمیاں کنھاں نے لے جانیاں) مگر جب وہ سکول اور کالج جاتی رہی جدائی کے خیال کی ناگن جیسے پٹاری میں بند رہی، مگر جس روز وہ بی اے کا آخری پرچہ دے کر آئی وہ رات اس نے زہریلے کانٹوں پر گزاری تھی۔ اس نے اس کے سارے چھوٹے چھوٹے کام اپنے ذمے لے رکھے تھے۔ وہی اسے بتاتی اس کے کپڑے اب میلے ہو گئے ہیں اور دھلائی کے لیے اتار دینا چاہئیں۔ وہ اسی کے مشورے پر عمل کرتا کہ اسے کون سے موقع پر کون سا لباس پہننا چاہیے۔ اس کی پسند کی چیزیں پکاتی، اس کے کپڑے دھوتی، استری کرتی، قمیص کا

ٹوٹا ہوا بٹن لگاتی اور اس کی چیزوں اور کتابوں کو سنبھال کر رکھتی۔ اسے گھر میں جس چیز کی ضرورت ہوتی وہ اسے آواز دیتا۔ اس کی بیوی بڑبڑاتی: ''کبھی خود بھی اٹھ کر کچھ کرلیا کرو''

مگر دوسرے ہی لمحے نازو اس کی مطلوبہ چیز لیے سامنے کھڑی ہوتی۔ اس نے سچ مچ اسے کاہل اور نکما بنا دیا تھا۔ وہ اس کے بغیر اپنے گھر کا تصور کرتا تو اسے ہول آتا۔ ایسا لگتا جیسے اسے دیکھے بغیر صبح طلوع نہ ہوگی۔ اس کے ہاتھ کی روٹی کے بغیر بھوک نہ مٹے گی۔ اس کی آواز سنے بغیر چین نہ آئے گا۔ اوٹ پٹانگ باتیں سوچتا اور کرتا۔ ایک بار کہنے لگا:

> ''جب تم اپنے گھر چلی جاؤ گی میں تمھارے گھر کے پاس ہی کرائے کا گھر لے لوں گا اور دن بھر دروازے پر بیٹھا رہا کروں گا۔ کیا پتا تمھیں کب ضرورت کی کوئی چیز منگانا پڑ جائے''۔

اس نے تو یہ بات یوں ہی دل لگی کی خاطر کی تھی مگر وہ پہروں روتی رہی۔

''ابو مجھ سے اتنا پیار نہ کریں۔ میں کیسے جیوں گی''

اس کی بیوی اسے طعنے دیتی ''شادی کا سارا خرچہ تو بیٹا کر رہا ہے تم صرف باتیں کیے جاؤ''

یہ ٹھیک تھا کہ اس نے بہن کے جہیز کی تیاری میں خوب ہاتھ بٹایا بلکہ اپنی شادی پس پشت ڈال دی تھی مگر بیٹے کی کمائی میں اس کا بھی تو کچھ حصہ ہوگا۔ آخر اس کی پڑھائی بھی تو اسی کی آمدنی سے ہوئی تھی مگر وہ اسے نیچا دکھانے کا موقع ہاتھ سے جانے دیتی تھی۔ کیا پتا ساری بیویاں جب ان کے ہونہار بیٹے جوان ہو جائیں شوہروں کے ساتھ ایسا ہی سلوک کرتی ہوں۔ اس نے تو اس کی شادی طے کرتے وقت بھی من مانی کی تھی ورنہ وہ ایسے لالچی لوگوں سے کوئی رشتہ نہ جوڑتا اور اب وہ جلد از جلد شادی کے فرض سے سبکدوش ہو جانا چاہتی تھی اور اسی نے اسے شادی کی کوئی قریبی تاریخ مقرر کرنے کے لیے بھیجا تھا مگر اسے فتح محمد کا مطالبہ پورا کرنے کیلئے مزید چار ماہ کی مہلت مانگنا پڑ گئی۔ وہ دل ہی دل میں ڈر رہا تھا وہ ناراض ہوگی اور اسے جلی کٹی سنانے کا موقع ہاتھ آ جائے گا مگر اس نے تہیہ کرلیا تھا کہ وہ روپوں کا انتظام کر کے ہاری ہوئی بازی جیتنے کی ہر ممکن کوشش کرے گا۔ اسے ریلوے اسٹیشن کی چہل پہل میں فتح محمد کی وہ سرگوشی بار بار یاد آئی جو اسے صور پھونکے جانے کی طرح معلوم ہوئی تھی۔

''ہم انتظار کریں گے''

اس نے فتح محمد کے آگے سر جھکا دیا تھا کہ اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا مگر اسے نہیں معلوم تھا وہ اس کا اتنا بڑا مطالبہ کیسے پورا کرے گا۔ اس کے چلے جانے کے کتنی دیر بعد تک وہ زمین میں گڑا رہا اور گھر کی بچی جانے والی چیزوں کی فہرست بناتا رہا۔ جب انجن آ کر گاڑی سے لگا وہ بہت سی چیزیں بیچ چکا اور اب میزان کرنے میں مصروف تھا۔ زور کا دھکا لگنے سے منہ کے بل گرتے گرتے بچا۔ بعض دوسرے مسافر جو غفلت اور بے خیالی میں بیٹھے تھے سیٹوں سے نیچے گر گئے مگر زیادہ تر مسافروں کو یہ دھکا خوش گوار معلوم ہوا اس کا مطلب تھا انتظار ختم ہوا اور منزل کی طرف روانہ ہونے کا وقت قریب آ گیا۔

ہر مسافر کو منزل پر پہنچنے کی جلدی ہوتی ہے اور وہ اپنے سفر کا آغاز دعاؤں سے کرتا ہے۔ بعض دور اندیش اور ہوشیار آدمی اللہ سے اگلے پچھلے سارے گناہوں کی معافی مانگ لیتے اور آئندہ کے لیے توبہ بھی کر لیتے ہیں۔ کیا پتا یہ آخری سفر ہو اور کوئی حادثہ ہو جائے اور موقع نہ ملے مگر اللہ کو پتا ہوتا ہے۔ کس کس کی نیت میں کھوٹ ہے اور کن لوگوں نے منزل پر پہنچتے ہی سب کچھ بھلا دینا ہے مگر وہ رحیم اور کریم پھر بھی ڈھیل دیتا رہتا ہے۔

رات کا وقت تھا اور سخت سردی پڑ رہی تھی۔ کھڑکیوں کے ٹوٹے ہوئے شیشوں سے ٹھنڈی ہوا کے جھونکے اندر آتے تو مسافر کپکپانے لگتے مگر گاڑی ابھی روانگی کے اسٹیشن سے زیادہ دور نہیں گئی تھی کہ اس کے ڈبے میں آگ لگ گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے شعلے اٹھنے لگے۔ رفتار زیادہ ہونے کی وجہ سے ہوا سے بھڑکتی آگ ایک ڈبے سے دوسرے کو لگتی چلی گئی اور تھوڑی سی دیر میں پوری بوگی دھڑ دھڑ جلنے لگی۔ اب جہاں بڑے بڑے قومی سانحات پیش آنے کے اسباب کا کبھی پتا نہ چل سکا ہو وہاں اس چھوٹے سے حادثے کی کیا حیثیت؟ اس لیے شاید ہی کبھی پتا چل سکے کہ آگ کیسے لگی۔ باہر سے آئی یا اندر سے لگی جیسے کبھی کبھی گھر کو گھر کے چراغ سے لگ جاتی ہے۔ کیا معلوم کوئی چلم الٹ گئی۔ کسی نے سگریٹ بجھانے میں لاپروائی کی۔ کسی نے سردی سے گھبرا کر موت کو گلے لگا لیا۔ کوئی سٹو دیا گیس سلنڈر پھٹ گیا یا کسی نے سامان یا سیٹ کے نیچے بم رکھ دیا تھا۔ ممکن ہے کسی مسافر کے سامان میں جلدی آگ پکڑنے والی کوئی چیز موجود ہو مگر یہ ضروری بھی نہیں۔ کیوں کہ جب ایک بار آگ لگ جائے تو پھر ہر چیز اس کا ساتھ دیتی اور اس کا حصہ بنتی چلی جاتی ہے۔ لوہے جیسی سخت چیز بھی آگ کے

آگے نرم پڑ جاتی ہے بلکہ آگ سے زیادہ جلانے والی چیز بن جاتی ہے۔

آگ لگنے سے ہر ڈبے میں قیامت مچ گئی۔ شور و غل، افراتفری اور نفسا نفسی۔ لوگ ایک دوسرے کو دھکیلتے اور کچلتے ہوئے کھڑکیوں دروازوں کی طرف لپکے۔ سردی اور رات کی وجہ سے زیادہ تر کھڑکیاں، دروازے بند تھے جنھیں کھولنے کے لیے کتنوں کو جانوں کا نذرانہ دینا پڑا۔ دروازے تو پھر بھی کچھ لوگوں کو کچل اور دھکیل کر کھل گئے مگر کھڑکیاں مشکل اور دیر سے کھلیں۔ جس نے بھی کھولنے کے لیے ہاتھ یا سر باہر نکالا اس کا ہاتھ یا سر دھڑ سے الگ ہو کر باہر ہی رہ گیا۔ جس کسی کو آگ ایک بار پکڑ لیتی وہ دوسروں کے لیے بم بن جاتا مگر اس سے بچنے کا راستہ نہ ملتا۔ دھکے لگنے سے چیخیں مارتے لوگ اس کے اوپر آ گرتے اور خود بم بن جات۔ کچھ بچے قدموں کے نیچے آ کر کچلے گئے۔ بعض کو ان کی ماؤں نے تب تک اپنے نیچے پناہ دیے رکھی جب تک وہ خود لاشوں کے پہاڑ کے نیچے آ کر دب نہ گئیں یا چولھے کی جلتی لکڑی بن کر جلنے نہ لگیں۔ بعض عورتوں نے بچوں کو چلتی گاڑی سے باہر پھینکنے کی کوشش کی مگر شاید ہی کوئی سالم باہر آ سکا۔ زیادہ تر بچوں کے ٹکڑے ہی باہر گرے۔ جن لوگوں کو باہر دھکیلا یا پھینکا گیا یا جنھوں نے خود چھلانگیں لگائیں ان میں سے بھی بہت کم زندہ بچے۔ کیوں کہ یہ پہاڑی علاقہ تھا۔ دوسرے گاڑی بہت تیز بھاگ رہی تھی۔ جو گرتا یا کودتا سخت زخمی ہو جاتا۔ بعض گاڑی کی لپیٹ میں آ کر ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے اور اگر کوئی گاڑی کے نیچے آ کر کٹنے سے بچ بھی جاتا تو وہ زخمی ہو کر فوراً کچھ دیر بعد سردی سے اکڑ کر مر جاتا۔ بچوں، عورتوں، بوڑھوں اور کمزوروں میں سے اس کے سوا شاید ہی کوئی زندہ بچا ہو۔ زیادہ تر جل کر راکھ ہو گئے یا دوسروں کی لاشوں کے نیچے دب کر لاش بن گئے۔ اسے یاد ہے بھیڑ اسے روند رہی تھی جب کوئی سخت چیز اس پر گری اور وہ جل کر یا دب کر مرنے سے بچ گیا مگر ناقابل بیان حدت کی تاب نہ لا کر بے ہوش گیا۔

اسے ہوش آیا تو کچھ دیر کے لیے وہ فیصلہ نہ کر سکا، زندہ ہے یا مر چکا اور اگلی یا پچھلی کون سی دنیا میں ہے۔ وہ دیکھ سکتا تھا نہ اپنے جسم کے کسی بھی حصے کو حرکت دے سکتا تھا۔ پتا نہیں جسم تھا بھی یا نہیں؟ کیا پتا اب وہ محض روح کی صورت میں باقی بچا ہو اور اس کا حساب کتاب ہونے والا ہو۔ پھر اسے کراہنے والوں کی ایسی باتیں سنائی دیں جیسے جہنم کہیں قریب ہی ہو اور گناہ گاروں کو عذاب دیا جا رہا ہو مگر پھر پچھلے جہان کے آدمیوں جیسی دو آوازیں سنائی دیں۔ وہ حادثے کی انکوائری کی باتیں کر

رہے تھے۔ جس کا صاف مطلب تھا وہ مرا نہیں زندہ ہے مگر شاید ہسپتال میں پڑا اور بہت سی نلکیوں' اور پٹیوں میں جکڑا ہوا ہے۔ پتا نہیں اس کا جسم کس حالت میں ہے اور اس کا زندہ بچنا خوش نصیبی کی بات ہے یا بدنصیبی کی؟۔ اسے ہمیشہ سے اپاہجوں کی سی زندگی جینے سے جس میں آدمی دوسروں کا محتاج ہو بہت ڈر لگتا تھا۔ ایسے جینے کو وہ مرنے سے بدتر سمجھتا تھا مگر کچھ اندازہ ہو رہا تھا کہ اس کے کون کون سے اعضا ساتھ ہیں اور کون سے کٹ گئے۔

اسے اپنے گھر کے لوگ یاد آئے۔ بیٹا جس کی شادی کی خوشی دیکھنے کا اسے بہت ارمان تھا مگر اس نے بہن کی خاطر اسے موخر کر دیا تھا۔ ناز جس کے بیاہ کی تاریخ لینے وہ گھر سے نکلا اور حادثے کا شکار ہو گیا تھا اور بیوی جو ہر وقت جھگڑا کرتی اور اسے نیچا دکھانے کی کوشش میں لگی رہتی تھی مگر جب کبھی وہ کہیں چلا جاتا تو کھانا پینا تک چھوڑ دیتی۔ اچانک اسے خیال آیا کہ اس کا سر سلامت ہے کیوں کہ وہ سوچ سکتا اور یاد کر سکتا ہے مگر خدا جانے اس کا چہرہ سلامت ہے یا بگڑ چکا؟۔ بگڑے ہوئے چہرے سے بھی کیا فرق پڑتا ہے۔ ہاتھوں اور پیروں کی سلامتی زیادہ ضروری ہے مگر اسے معلوم نہ تھا وہ ہیں یا نہیں۔ پھر باتیں کرتے ہوئے وہ دونوں آدمی جنہیں پہلے وہ منکر نکیر سمجھا تھا قریب آ گئے۔ وہ شاید ڈاکٹرز تھے اور مختلف زخمیوں کو دیکھتے ہوئے اس کے قریب آ رہے تھے۔ یقیناً ان کی گفتگو سے اندازہ ہو سکے گا کہ اس کی حالت کیسی ہے مگر وہ پاس ہی کے کسی مریض سے فارغ نہیں ہو پا رہے تھے۔

''اچھا ہوا'' ایک آواز آئی ''زیادہ سیریس مریضوں کو بڑے ہسپتال بھیج دیا گیا ورنہ بہت پرابلم ہو جاتی''

''ہاں'' دوسری آواز نے جواب دیا ''یہاں تو اب اور خون کا انتظام بھی نہیں تھا''

''خون کا انتظام تو ہو سکتا ہے۔ ابھی صبح کے اخباروں اور نیوز بلیٹن سے ان کے وارثوں اور پبلک کو حادثے کا پتا چل گیا ہوگا۔ تم دیکھنا اب تھوڑی دیر میں یہاں خون کے عطیات دینے والوں کی بھیڑ لگ جائے گی مگر یار عملہ کم پڑ رہا ہے''

''سنا ہے دوسرے ہسپتالوں سے کچھ سٹاف بلایا گیا ہے۔ شاید دوپہر تک کچھ لوگ پہنچ جائیں''۔

''یار پتا نہیں چل سکا یہ حادثہ ہوا کیسے؟ سب سے عجیب بات یہ ہے کہ پوری تین بوگیاں جل گئیں اور گارڈ' ڈرائیور اور فائرمینوں کو پتا ہی نہ چلا''

''نہیں یہ ڈرائیور کا بیان ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انجن کا اپنا شور اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ دوسرا

کوئی شور یا چیخ سنائی نہیں دیتی لیکن گارڈ کا بیان ہے کہ اسے پتا تو چل گیا تھا مگر وہ جنگل میں گاڑی رکوا کر آگ تو نہیں بجھوا سکتا تھا۔ اس نے جلدی سے جلدی کسی قریبی اسٹیشن پر پہنچنا ضروری سمجھا''

''ایک عینی شاہد بتا رہا تھا گاڑی کی تیز رفتاری کی وجہ سے آگ پھیلتی چلی گئی''

''رات کے وقت جلتی ہوئی بوگیوں والی گاڑی کا منظر کتنا عجیب اور خوفناک ہوگا''

''یہ بابا خوش نصیب ہے اتنے زخموں اور چوٹوں کے باوجود جان بچ گئی''

وہ چونک پڑا۔ وہ اسی کا معائنہ کر رہے تھے۔ یقیناً انھوں نے اسے چھو کر بھی دیکھا ہوگا مگر اسے چھوئے جانے کا بالکل احساس نہیں ہوا تھا۔ یہ سوچ کر وہ دہل سا گیا کہ اس کا جسم بے حس یا سن ہو چکا ہے۔ کیا پتا بالکل بیکار ہو چکا ہو۔ پھر انھوں نے کسی تیسرے کو جو آواز سے نرس معلوم ہوئی ہدایت کی کہ وہ اس بات کا خاص طور پر خیال رکھے کہ انجکشن کا اثر ختم ہونے اور ہوش میں آنے کے بعد مریض بے چینی کے عالم میں ہاتھ مار کر سانس کی نالی نہ ہٹا دے۔ اسے یہ جان کر تھوڑا سا اطمینان ہوا کہ کم از کم اس کا ایک ہاتھ ضرور موجود تھا۔

پھر وہ آگے بڑھ گئے مگر اسے ان کی آواز اب بھی سنائی دے رہی تھی۔ ان کی گفتگو سے اسے بہت سی باتوں کا پتا چلا۔ معمولی زخمی ہونے والوں کو مرہم پٹی کر کے فارغ کر دیا گیا تھا۔ مرنے اور شدید زخمی ہونے والوں میں سے جن لوگوں کی شناخت ہوگئی تھی ان کے لواحقین کو اطلاع کر دی گئی تھی۔ بے شناخت لاشوں کو سرد خانے میں رکھوانے کا انتظام ہو رہا تھا اور حکومت کی طرف سے زخمی اور مرنے والوں کے معاوضے کا اعلان ہو چکا تھا مگر یہ سوچ کر اس کے دل کو دھچکا سا لگا کہ اس معاوضے کی نسبت ایک اور چار کی تھی اور یہ کیسا عجیب اتفاق تھا کہ مرنے کے معاوضے کی رقم فتح محمد کے مطالبے کے عین مطابق تھی مگر قسمت نے یہاں بھی اس کا ساتھ نہ دیا تھا۔

اچانک وہ کسی خیال سے چونک پڑا۔ اس نے ٹانگوں کو ہلانے جلانے کی کوشش کی مگر اسے پتا نہ چلا سکا وہ ساتھ تھیں یا نہیں۔ اس نے جسم کو حرکت دینے کی کوشش کی مگر وہ اب تک بے حس پڑا تھا۔ تاہم کچھ دیر کی کوشش کے بعد وہ دائیں ہاتھ میں تھوڑی سی جنبش پیدا کرنے اور آکسیجن کی نالی تلاش کرنے میں کامیاب ہوگیا۔

◆ ◆ ◆

# ستونت سنگھ کا کالا دن

## یونس جاوید

گورونانک کا جنم دن ہو، بیساکھی کا میلہ یا رنجیت سنگھ کی مڑھی پہ کوئی جشن، بھارت سے جب بھی سکھ جتھے لاہور پہنچتے ہیں تو ان کے دل و دماغ پر مال روڈ، انارکلی، نیلا گنبد یا آس پاس کے علاقے چھائے ہوتے ہیں، یہ علاقے ان کے دل و دماغ کو زیادہ سکون پہنچاتے ہیں یا ان کی زیادہ تر یادیں انہیں علاقوں سے وابستہ ہیں کہ 1947ء میں جاتے سے لاہور اس قدر پھیلاؤ میں تھا ہی نہیں، جسے وہ یاد کرتے۔

اس مرتبہ بھی بیساکھی کے میلے پر آئے جتھوں کا رُخ انارکلی اور نیلا گنبد چوک کی طرف زیادہ رہا۔ وہ دس دس پندرہ پندرہ کی ٹولیوں میں کھڑے ہو کر حسرت بھری نظروں سے آسمان کو چھوتی بلڈنگوں کی کلغیوں کو تکتے تھے۔ کچھ یاد کرتے تھے۔ نوجوان یوں بھی کم تھے اور جو تھے وہ اس منظر سے لاپروا۔ وہ بھارت میں پیدا ہوئے ہوں گے ان کی کوئی یاد لاہور سے وابستہ تھی نہ اُس کی ٹھنڈی سڑک سے۔ لہٰذا سب جوان جوان الگ تھلگ ان جذباتی بوڑھے سکھوں اور ان کی حرکتوں کو انجوائے کر رہے تھے حتیٰ کہ وہ چاٹ بھی کھا رہے تھے اور چاٹی کی لسی پینے میں بھی انہیں کوئی حرج تھا نہ پرہیز...... اور نہ ہی کسی مسلمان نے انہیں سرو (Serve) کرتے ہوئے کوئی ہچکچاہٹ محسوس کی تھی۔

نیلا گنبد مسجد کے دروازے کے عین بالمقابل کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج (یونیورسٹی) کی تاریخی دیوار کے ساتھ قسم قسم کے جوس نکل رہے تھے وہیں اوتار سنگھ نے مالٹے کا جوس نکلوایا اور اپنے تھیلے سے کانسی کی ہانڈی نکال کر اُس میں ڈلوایا۔ وہ بہتر سے اوپر ہونے کے باوجود صحت مند اور اپنی روایت کا پابند تھا۔ جوس پینے کے بعد اوتار سنگھ کے جی میں جانے کیا آئی کہ اس نے ریڑھی والے سے

پوچھا ”بھائی جی! ایتھوں ڈبی بازار کیسے جا سکتا ہوں؟“ ریڑھی والا کھل کر ہنسا بولا۔ ”سردار جی...... مجھ سے لبرٹی کا پوچھو، گلبرگ کا پوچھو، اسلام پورہ کا چپہ چپہ پوچھو، اچھرہ کا ہر بازار ہر مارکیٹ پوچھ لو حتیٰ کہ برکت مارکیٹ، ڈیفنس کی وائی مارکیٹ اور سکیاں پُل کا علاقہ پوچھ لو...... پر ڈبی بازار، کشمیری بازار، یکی دروازہ نہ پوچھنا...... حالانکہ میں پیدا تو ”کابلی مل کی حویلی“ والی گلی میں ہوا تھا...... مگر اب سارے رشتے شہر سے باہر کے ہیں۔“

اوتار سنگھ کو لگا جیسے اس نے ڈبی بازار کا راستہ پوچھ کر کوئی جرم کیا ہو...... وہ شرمسار سا بوڑھا ندامت کے پسینے میں شرابور سڑک پار کرنا چاہتا تھا کہ ایک سائیکل سوار سے ٹکرا گیا...... دونوں گرے۔ اوتار سنگھ نے جلدی سے سائیکل سوار کو اٹھایا اور ہاتھ جوڑ کر بولا۔

”واہگورو نے کرم کیا...... دونوں بچ گئے۔“ سائیکل سوار نے زمین پہ بیٹھے بیٹھے کہا ”مارنے والے سے بچانے والا بڑا ہے۔“ وہ زمین سے اُٹھ ہی نہ سکتا تھا۔ وہ ایک ٹانگ سے محروم انور خاں تھا جو کسی کی مدد سے سائیکل پر سوار ہو جاتا اور ایک ٹانگ سے آدھے پیڈل مار کر دن بھر کا کام نمٹا لیتا۔ اوتار سنگھ نے گہری نگاہ سے انور خاں کو دیکھا اور چونک کر بولا ...... ”واہ گورو کی سونہہ...... تم انور خاں ہو نا؟“ انور خاں نے اوتار کو غور سے دیکھا اور ساکت ہو گیا پھر اس کے لبوں سے پھسلا...... ”اوتاریا...... تمہاری نشانی ایسی ہے کہ تمہیں ایک سانس کے لیے بھی نہیں بھول سکا......“ اس نے اپنی کٹی ٹانگ کو پھیلا کر اوتار سنگھ کے سامنے کر دیا۔

بوڑھے اوتار سنگھ کا چہرہ زرد ہلدی ہو گیا۔ اس کے ہاتھ کپکپائے اور گلہ رُندھ گیا۔

”میں تیرا گنہگار ہوں انورے...... رب سچے دی سونہہ...... تری خاطر بھائیا نے میری ایک ٹانگ ڈانگو ڈانگ کر کے ناکارہ کر دی تھی۔ اس نے تیری ٹانگ کاٹنے کے ایک دن بعد انصاف کر دیا تھا۔ تو پاکستان میں کرلاتا رہا اور میں اُدھر۔“ وہ اٹھا اور لنگڑا کر چل کر دکھاتے ہوئے بولا...... ”یہ دیکھ......“ انور خاں کی آنکھوں میں آنسوؤں کے چراغ جلنے لگے۔ عمر کے آخری حصے میں دونوں کے دل گداز ہو چکے تھے مگر انور خاں نے کوشش کے باوجود صرف اتنا کہا۔

”کاش...... تم مجھے نہ ملتے۔“ بڈھے انور خاں کے آنسو گالوں پر لڑھک آئے تھے۔

”تم نے تیل کے سوئے سمندر میں آگ لگا دی ہے اوتاریا۔“

وہ لمحہ بھر دبی دبی سسکیوں سے ماضی کے جھروکوں سے دور کہیں جھانکتا رہا پھر کڑوا ہو کر بولا "اوئے بے ہدیتا...... تمہارا خاندان تو ہماری زمینوں کی دیکھ بھال کرتا تھا۔ تم مزارعے تھے ہمارے، ٹھیکے پر بھی کام کیا۔ پر تم نے یہ کیا کیا؟"

"میرے پاس جواب ہوتا تو معافی کیوں مانگتا؟" اوتار سنگھ نے دوبارہ ہاتھ جوڑ دیئے۔

"اوئے پاکستان بن جانے کے بعد؟" انور خاں کی آواز تواتر سے بلند ہو رہی تھی۔ لوگ جمع ہو کر تماشا دیکھ رہے تھے مگر دونوں کو کسی کی پروا تھی نہ فکر۔ "تم گاؤں چھوڑ کر پہلی ستمبر کو ہندوستان کے لیے نکلے تھے اور ہم اپنے پاکستان میں رہتے ہوئے تمہارا نشانہ بنے۔ لاہور کی تحصیل شدرہ میں۔" رُک کر اس نے غصہ اُچھال دیا۔

"چھچھوریا بے استادیا......"

غصہ نکل گیا تو انور خاں رو دیا۔ "اوئے میری ماں نے تجھے بھوری بھینس کا دودھ پلا پلا کر جوان کیا تھا۔ تجھے کچھ یاد نہ رہا۔ بے حیاوا؟"

"جو جی میں آئے کہتا جا...... میں تیرا مجرم ہوں۔" اوتار سنگھ نے پگڑی اتار کر انور خاں کی کٹی ہوئی ٹانگ پر رکھ دی۔ "تیری معافی سے میری راتوں کی نیند واپس آ جائے گی۔ واہ گورو کے لیے...... رب کے لیے...... بھگوان کے لیے...... ایشور کے لیے...... تمھیں واسطہ پیدا کرنے والے کا ...... مجھے معاف کر دے۔"

وہ آنسو پونچھنے کے لیے کھدر کے کرتے کی آستین استعمال کرتا رہا پھر اس میں قدرے ٹھہراؤ آیا تو اس نے بات کو آگے بڑھایا۔ "کئی برس گذر چکے ہیں، راتوں کو ٹہل ٹہل کر تھک جاتا ہوں ...... نیند کو ترستا ہوں۔ دن بھر بیٹھ کے گزار لیتا ہوں۔ کوئی کام نہیں ہوتا۔" رُک کر اس نے کہا "کیسے ہو کام؟ تیرا پرچھاواں ہی میرا پیچھا نہیں چھوڑتا۔" اوتار سنگھ نے کرپان ننگی کی تو ہر شخص ایک ایک قدم یوں پیچھے ہٹ گیا جیسے اُسی پر وار ہونے والا ہو مگر اوتار نے کرپان انور کے سامنے پھینک کر کہا "اب معاف کر دے یا اسی کرپان سے میرا گلا کاٹ دے" انور خاں پتھریلی نگاہ سے اوتار کو تکتا ہوا بولا۔

"کاش کاٹ سکتا۔" اس نے آہ بھری تو ایک ہو کا سب کانوں نے سنا۔ انور نے قہر آلودہ نگاہ اور گرجتی آواز میں کہا "اوئے بھڑویا تو نے میرے سامنے میری صفیہ بہن کے سر پہ یہ کرپان ماری

کہ وہ معصوم چڑی جتنی جان، اکو وار سے دو ڈک ہو گئی۔" پچھتر سال کا بوڑھا انور رو پڑا...... "تم لوگ جب بھی دیکھو ہوڑ مت کے ہوڑ مت ہی رہے۔ میرے باپ کے ساتھ کیا کیا تھا تم نے؟" انور خاں نے دو منٹ پھر سسکتا رہا جیسے خود کو یکجا کر رہا ہو۔ کہنے لگا "میرے میاں جی نے اپنے پیٹ سے خود نیزہ کھینچ لیا تھا اور تیرے حملہ آور بھائی اجیت سنگھ کے پیٹ میں بھونک کر صفیہ کا بدلہ برابر کر دیا اور اپنا بھی۔ نقد و نقد...... ہونا بھی چاہیے۔ دودھ کا دودھ، پانی کا پانی۔ میرے سامنے اجیت سنگھ کی آندریں زمین پر آ گری تھیں پھر وہ منہ کے بل گرا تھا اور اُسی طرح مٹی میں تڑپ تڑپ کر ٹھنڈا ہوا تھا جس طرح میاں جی محمد شفیق...... پتہ نہیں تم نے یہ دیکھا یا نہیں۔ مگر میں نے ایک ایک حرکت، ایک ایک منظر دل میں اُتار لیا تھا جیسے میرا دل نہ تھا...... فلم کا فیتہ تھا" وہ لمحہ بھر رکا رہا سب لوگ، سارا ہجوم یوں منجمد تھا جیسے بائیسکوپ میں منہ دے کر بارہ من کی دھوبن دیکھ رہا ہو۔ پھر انور رُندھی ہوئی بوڑھی خراش زدہ آواز میں کہنے لگا "میں نے صفیہ کے دونوں ڈک جوڑ کے کلمہ پڑھا، پڑھتا رہا کہ شاید وہ اٹھ بیٹھے پر...... وہ گڑیا سی بے قصور، بلا وجہ ہی اس جہان سے اُٹھ گئی......" صرف سانس لینے کو انور رُکا تھا۔ بولا:

"اس کی آنکھوں کا فیروزی پن ابھی تک میری آنکھوں میں نقش ہے...... باٹھ سال گذر جانے کے باوجود...... ابھی تک...... اسی لیے تو ابھی تک برچھیاں چل جاتی ہیں کلیجے پر......" بڈھا انور خاں چپ منہ سے رونا چاہتا تھا مگر اس کی چیخ نکل گئی...... اور اس نے چانگر مار کر زور سے پوچھا "بتا...... میں کیوں تجھے معاف کروں......؟ کس لیے؟ بول نا؟"

"تُو نا کر معافی......" اوتار سنگھ اُٹھ کر کھڑا ہو گیا اور بولا "اُٹھ یہ پکڑ......" اُس نے ننگی کرپان انور کے ہاتھ میں دینے کی کوشش کی۔

"لے...... کر دے انصاف...... بدلہ بھی لے لے...... کلیجہ بھی ٹھنڈا کر لے۔ بہن اور باپ کا بدلہ ہی نہیں...... اپنا بدلہ بھی......"

دونوں چپ رہے...... ہجوم کے ہر چہرے پر سناٹا جم گیا تھا اور نگاہوں میں دھول اُڑ رہی تھی۔ پھر دیر بعد ہمت کر کے اوتار سنگھ بولا "پاگل خانے...... اُٹھ کے اپنا اور میرا کلیجہ ٹھنڈا کر دے...... یہ موقع پھر نہ ملے گا...... دس مرتبہ ننکانے آیا ہوں، چھ مرتبہ بیساکھی کے میلے پہ۔ تلاش تیری تھی۔ سوائے تیری تلاش کے...... لاہور کا ایک دروازہ تک نہیں دیکھا۔ شاید مجھے تلاش اسی وقت کی تھی

جو آج ملا ہے...... اُٹھ شاوشے۔”

مجمع، مداری کے تماشے کو چھوڑ کر جانے والا نہ تھا' یہاں تو زندہ تھیٹر ہو رہا تھا...... ہر شخص دم بخود، تجسس کی دبیز چادر میں لپٹا پتھر بنا تھا۔ نگاہیں، پردہ اُٹھنے کی منتظر تھیں، بچے بوڑھے سب سانس روکے جمے تھے...... کوئی اپنے پاؤں کی مٹی چھوڑنے کو تیار نہ تھا...... کئی لمحے گذر گئے۔ کوئی حرکت ہوئی نہ ہلچل مچی۔ حالانکہ دونوں ٹوٹ چکے تھے اور اسی باعث دونوں پہ پہلے کپکپی طاری ہوئی اور پھر وہ پھوٹ کر رونے لگے...... شروع میں علیحدہ علیحدہ...... پھر قریب ہو کر اور اس کے بعد گلے مل کر اور آخر میں لپٹ لپٹ کر کہ ہجوم میں اکثر نے اپنی نم آنکھوں کو ہتھیلیوں سے صاف کرنا شروع کر دیا۔ سب ہی کسی نہ کسی زخم سے داغ دار تھے۔ کون تھا جو دُکھی نہ تھا۔ سب ہی سسکتے اور اپنے دُکھوں پہ رونے لگے اور اس طرح کھل کر...... کہ ہچکیاں بندھتے بندھتے شام اُترنے لگی۔ اوتار سنگھ نے ڈھیلی پگڑی کو ایک مرتبہ پھر اتارا اور انور خاں کے اُکلوتے پاؤں پر رکھ دیا۔ پر اس مرتبہ مضبوطی سے انور کا پاؤں بھی دبوچ لیا اور بولا...... “معاف کر دو یا قتل، اس کے بغیر تم جا نہیں سکو گے۔”

“کچھ نہ کروں تو؟” انور خاں نے پاؤں جھٹکے سے چھڑا لیا تھا۔ “تو پھر میرے فیصلے پر عمل ہوگا” اوتار...... لمحہ بھر رکا رہا پھر کرپان اٹھا کر بولا “ایک وار سے تجھے ختم کروں گا دوسرے سے خود کو...... بول منظور ہے میرا فیصلہ؟” اوتار کی آواز میں کڑا پن تھا۔

کئی منٹ گذر گئے۔ ہجوم، انجام اور فیصلے کا پتھر سروں پر اٹھائے تھا۔ سب کے پاؤں من من کے ہو کر زمین میں گڑے تھے۔ سب جیسے بُت ہوں۔ پھر انور خاں نے اشکوں کی دھار کو چہرے سے صاف کیا۔ اوتار سنگھ کی مٹی میں رُلتی ہوئی پگڑی اٹھائی اور مشکل سے اونچا ہو کر اُس کے سر پر جما دی۔ دونوں کی دھاڑیں کیا اُبلیں کہ مجمع بھی ایک دوسرے سے لپٹ لپٹ کر سوگوار ہوا اور بکھرنے لگا

......

بکھرے اتی سال کے بڈھوں کو روتے دیکھ کر ہر کوئی ان کے ملال اور پچھتاوے کو سراہ رہا تھا۔ جو بناوٹ اور کھوٹ سے پاک تھا۔

جب سارے لوگ بہتی ہوئی بھیڑ میں جذب ہو گئے تو اوتار سنگھ کہنے لگا “رات ہو رہی ہے...... مجھے کیمپ پہنچنا چاہیے۔”

''وہاں کون ہے تجھے اُڈیکنے والا؟'' انور خاں نے اسے بیٹھے رہنے کو اشارہ کیا۔

''اُڈیکنے والا؟'' مسکرا کر اوتار سنگھ کہنے لگا...... ''اُڈیکنے والا ہی نہیں، پیار کرنے والا، میرے ساتھ عشق کرنے والا...... مجھ سے بحث کرنے اور لڑنے والا...... سارے رشتے دل بہار سنگھ میں جڑ گئے ہیں۔ اسی کو ساتھ لایا ہوں۔

''ہیں؟ سچ؟؟...... کلم کلا ہی بازاروں میں گھوم رہا ہے اُسے کہاں چھوڑ آیا ہے تو؟''...... انور خاں نے اسے گھور کے دیکھا۔

''وہ بھی گھوم رہا ہوگا کہیں...... بڑا سیر سپاٹے والا ہے...... بی ایس سی انجینئرنگ کر کے وڈا انجینئر لگ گیا ہے دلی میں۔''

''دُر فٹے منہ...... مجھ سے ابھی تک نہ ملوایا۔''

''خود کہاں ملا ہوں تجھے ابھی تک؟'' ''چلو اُٹھو چلیئے''۔

انور حیرت سے تکنے لگا ''ڈبی بازار نہیں چلے گا، میرے ساتھ؟''

''پورے اٹھ دن کا ویزہ ہے میرے پاس...... ڈبی بازار کیا، سب جگہ جاؤں گا...... پر...... مجھے...... اُس باگڑ بلے کا خیال ستا رہا ہے...... مجھے تلاش ہی نہ کر رہا ہو...... ہاں سچ...... میرے بغیر اس کا گذارا نہیں ہوتا...... واہگورو جی نے پتہ نہیں کس نیکی کا بدلہ دیا ہے اس دنیا میں۔''

''اچھا سُن کل اس جگہ نہیں ملنا'' انور نے سمجھایا'' بلکہ ملاقات ہوگی لوہاری دروازے ملاں حسین حلوائی کی دکان کے بالکل سامنے جہاں پُھلیرے بیٹھا کرتے تھے کبھی...... پورے دو بجے سُن لیا نا؟

''آہو''...... اوتار سنگھ نے بڑا سا سر اثبات میں ہلایا اور زور سے ہاتھ جوڑ کے بولا ''ست سری اکال''...... ستے خیراں...... باقی کُجی گذارو......''

دونوں بچھڑتے ہوئے خوش بھی تھے سوگوار بھی...... جب تک اوتار سنگھ انور کو دکھائی دیتا رہا انور خاں نے آنکھ نہ جھپکی...... جونہی وہ موڑ مڑا تو انور نے آنکھوں پر دونوں ہاتھ رکھ لیے۔

دوسرے دن وہی دھوپ وہی شہر ویسے ہی لوگ...... مگر اس دن کا روپ ہی انوکھا تھا۔ سنہرا اُجلا اور نیا نیا سا، انور خاں نئے کپڑے پہن کر سائیکل کو لشکا چمکا کے آیا تھا اور پیچھے کیریئر پہ بیٹھا تھا۔

پرو دیا...... ”لکھ لکھ لعنت۔“

”اس نے نعرہ ہی ایسا لگا دیا تھا کہ...... سالوں کا کام منٹوں میں ہو گیا۔“

انور خاں نے ٹکڑا لگایا ”اسی ایک نعرے نے کام خراب کر دیا تھا......“

دل بہار جلدی سے بولا:

”جب تک ہے یہ کرپان
نہیں بنے گا پاکستان

یہی ناں تاؤ جی؟“

”بالکل...... درست اندازہ ہے تمہارا...... اس نعرے نے شام سے پہلے پہلے خون خرابا شروع کرا دیا۔ بلڈنگیں جلنے لگیں، کرپانیں چلنے لگیں، چھرے گھونپے جانے لگے...... بس تارا سنگھ اور اس کے چال چلنے والے جیت گئے۔ ہر پل لاش گرنے لگی، انسان درندے بن گئے۔“ انور خاں روہانسا ہو رہا تھا۔ اس نے درد سے پھٹتے ماتھے کو دونوں ہاتھوں سے تھام لیا۔

”تاؤ جی، انگریزوں کی چال تو دیکھو......“ اوپر آسمان کی طرف دیکھ کر دل بہار سنگھ نے جیسے فریاد کی...... ”ربا کیسی قوم انگریز بھیجی تو نے اس دھرتی پر۔ چٹی گوری...... بھیتر سے کالی...... انہوں نے فیصلہ دے دیا کہ سکھ حضرات کرپان ہاتھ میں لے کر آ جا سکتے ہیں کہ یہ ان کی مذہبی ضرورت ہے۔“ لمحہ بھر اس نے انور خاں کو سمجھنے کا موقع دیا پھر کہا ”خود ’صلیب‘ ایک انچ کی گلے میں ڈالتے ہیں۔ مگر سکھوں کے لیے کرپان پوری چھتیس انچ کی پاس کر دی...... لہو تو بہنا تھا تاؤ جی‘ یہی بحث کرتا ہوں میں بھائیا جی سے...... کیا میں غلط ہوں؟“

”میں کب کہتا ہوں تو جھوٹا ہے......“ اوتار نے جلدی سے بول دیا۔

”...... ٹھیک کہا تم نے“ انور خاں نے بھی تائید کی ”پوری صدی لہو لہو ہو گئی...... اتنی بڑی ہجرت دیکھی کسی نے نہ اتنا خون سڑکوں، کھیتوں میں بہا...... نہ عورتوں کے ساتھ درندگی ہوئی، ...... توبہ توبہ......“ انور خاں کا گلا یوں رُندھ گیا جیسے اسے صفیہ یاد آ گئی ہو...... ان گنہگار آنکھوں نے کیا کیا منظر نہیں دیکھا، بتا نہیں سکتا۔“

اوتار نے جلدی سے کہا ”چلو چھوڑو...... یہ باتیں اب نہ کرو“

پرو دیا...... ‘‘لکھ لکھ لعنت۔’’

‘‘اس نے نعرہ ہی ایسا لگا دیا تھا کہ...... سالوں کا کام منٹوں میں ہو گیا۔’’

انور خاں نے ٹکڑا لگایا ‘‘اسی ایک نعرے نے کام خراب کر دیا تھا......’’

دل بہار جلدی سے بولا:

‘‘جب تک ہے یہ کرپان
نہیں بنے گا پاکستان

یہی ناں تاؤ جی؟’’

‘‘بالکل...... درست اندازہ ہے تمہارا...... اس نعرے نے شام سے پہلے پہلے خون خرابا شروع کرا دیا۔ بلڈنگیں جلنے لگیں، کرپانیں چلنے لگیں، چھرے گھونپے جانے لگے...... بس تارا سنگھ اور اس کے چال چلنے والے جیت گئے۔ ہر پل لاش گرنے لگی، انسان درندے بن گئے۔’’ انور خاں رو ہانسا ہو رہا تھا۔ اس نے درد سے پھٹتے ماتھے کو دونوں ہاتھوں سے تھام لیا۔

‘‘تاؤ جی، انگریزوں کی چال تو دیکھو......’’ اوپر آسمان کی طرف دیکھ کر دل بہار سنگھ نے جیسے فریاد کی...... ‘‘ربا کیسی قوم انگریز بھیجی تو نے اس دھرتی پر۔ چمڑی گوری...... بھیتر سے کالی...... انہوں نے فیصلہ دے دیا کہ سکھ حضرات کرپان ہاتھ میں لے کر آ جا سکتے ہیں کہ یہ ان کی مذہبی ضرورت ہے۔’’ لمحہ بھر اس نے انور خاں کو سمجھنے کا موقع دیا پھر کہا ‘‘خود ’صلیب‘ ایک انچ کی گلے میں ڈالتے ہیں۔ مگر سکھوں کے لیے کرپان پوری چھتیس انچ کی پاس کر دی...... لہو تو بہنا تھا تاؤ جی، یہی بحث کرتا ہوں میں بھائیا جی سے...... کیا میں غلط ہوں؟’’

‘‘میں کب کہتا ہوں تو جھوٹا ہے......’’ اوتار نے جلدی سے بول دیا۔

‘‘...... ٹھیک کہا تم نے’’ انور خاں نے بھی تائید کی ‘‘پوری صدی لہولہو ہو گئی...... اتنی بڑی ہجرت دیکھی کسی نے نہ اتنا خون سڑکوں، کھیتوں میں بہا...... نہ عورتوں کے ساتھ درندگی ہوئی، ...... توبہ توبہ......’’ انور خاں کا گلا یوں رُندھ گیا جیسے اسے صفیہ یاد آ گئی ہو...... ان گنہگار آنکھوں نے کیا کیا منظر نہیں دیکھا، بتا نہیں سکتا۔’’

اوتار نے جلدی سے کہا ‘‘چلو چھوڑو...... یہ باتیں اب نہ کرو’’

''کیوں نہ کریں بھائیا جی'' دل بہار کڑک کر بولا...... ''یہی باتیں کرنے تو میں آیا ہوں یہاں، اور آپ بھی سنو......'' زک کراس نے حساب لگایا......

''زیادہ کن کا خون بہا؟......کون مرے؟ کون زندہ جلائے گئے؟ سکھ...... یا مسلم جنہیں وہ ''مُسلے'' کہتے تھے۔'' زک کراس نے کہا'' اُنگل دینے والوں کا کیا بگڑا......بولو......بگڑا کچھ؟''

کافی دیر کی خاموشی کے بعد اوتار سنگھ نے کفارہ ادا کرنے کے انداز میں کہا'' ماسٹر تارا سنگھ نے معافی بھی تو مانگ لی تھی......رو رو کے۔''

''پاپا جی'' دل بہار سنگھ کو جیسے غصہ آ گیا تھا...... اونچی اور تیز آواز میں کہنے لگا۔

''ہزاروں معصوم بچے ماؤں کے سامنے اُچھال کر نیزوں میں پروئے گئے۔ ہزاروں حاملہ عورتوں کے پیٹ چاک کر کے شیطان نے رقص کیا۔ شراب کی بوتلیں ان پر ڈال دیں...... پھر آگ......'' زک کراس نے خود کو جمع کیا۔'' لاکھوں معصوم عورتیں کنویں میں کود گئیں یا کر پانیوں کے آگے ریوڑ بن گئیں۔ کنواریوں کی کوکھ میں حرامی بچے بھر دیے اور امن 'سکون اور آسودگی دینے والی چھتوں، جھروکوں، باغوں اور کتابوں کو جلا کر راکھ کرنے کے بعد ماسٹر تارا سنگھ بری ہو سکتا ہے؟ کیوں بھائیا جی...... کیوں تاؤ جی؟ ہو سکتا ہے بری؟'' وہ نفی میں سر ہلاتا رہا پھر بولا۔'' واہگورو کا انصاف کرو تو بری نہیں ہو سکتا کبھی نہیں ہو سکتا۔''

میں تیرے جتنا پڑھا لکھا نہیں ہوں پترا، غلطی بندہ بشر ہی کرتا ہے۔''

دل بہار چیخ کر بولا'' غلطی''...... اتنا چھوٹا لفظ ہے بھائیا جی کہ مجھے بھانبڑ میں جلاتا ہے، اس بندے بشر تارا سنگھ نے معافی مانگ کے دربار صاحب کے جھوٹے برتن صاف کیے چالیس دن۔ لوگوں کے جوتے سنبھالے اور پاک صاف پوتر ہو گیا؟ یہ انصاف ہے؟؟ یہ جسٹس ہے؟؟؟''

انور اور اوتار نے نفی میں سر ہلا دیے تو دل بہار سنگھ نے تسلسل جاری رکھا اور بولا'' چالیس دن برتن دھونے سے پوری لہولہان صدی کے منہ سے خون کے لوتھڑے تو صاف نہ ہو سکتے بھائیا...... نہ ہو سکیں گے کبھی......''

''ورنہ...... پواڑے ختم نہ ہو جاتے پترا۔ تو سچا ہے۔'' اوتار نے اس کی تائید کی۔ پہلی

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... 'میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

‘‘سچ ہے’’ تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ‘‘ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔’’ دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ‘‘سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔’’

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ‘‘بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......’’

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ‘‘بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

‘‘تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر’’ انور نے کہا۔

‘‘اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔’’ اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ‘‘کتابیں پھروتا ہے دن رات...... اور پھر کڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔’’

‘‘تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔’’ وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ‘‘تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟’’

‘‘میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......’’ دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ‘‘اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......’’ دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ‘‘دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... ‘میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بینتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئرز کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کا کے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

‘‘سچ ہے’’ تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ‘‘ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔’’ دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ‘‘سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔’’

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ‘‘بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......’’

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ‘‘بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

‘‘تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر’’ انور نے کہا۔

‘‘اس کلے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔’’ اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ‘‘کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔’’

‘‘تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔’’ وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ‘‘تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟’’

‘‘میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......’’ دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ‘‘اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......’’ دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ‘‘دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے......ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات......اور پھر کڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کا کے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... 'میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بینتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... 'میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر کھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... 'میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر کھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سپ، سکھ اور سور...... بھوتر جائیں تو موت ہی انہیں روک سکتی ہے...... ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس...... کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے......''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا...... ''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی...... پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ...... پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچے رہتے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات...... اور پھر کڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اُس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں لڑ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی...... میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑ ترازو ہاتھ میں لے لے، تب تولہ ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے...... کیا خیال ہے؟''

''میں تو اِکو بات جانتا ہوں تاؤ......'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا اتنی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر...... سمندر...... پہاڑ تک......'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے ہنیر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا...... میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں...... بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

دہرایا گیا اور ہر گھر میں۔ صرف بیٹوں اور بچوں کے سر بدلتے گئے۔ نام بدل دیے گئے۔ رنگ بدلے گئے۔ مگر گردنوں کی کٹی شریانوں سے ٹپ ٹپ ٹپکنے والا گاڑھا لہو ایک تھا...... اس کی گرمی ایک تھی...... اس کی آگ ایک تھی' رنگ ایک تھا...... اور انور خاں ...... سکھوں کو رونے کی اجازت تھی نہ آہ کی...... نہ سینہ کوٹنے کی۔ نہ ماتم کی۔ وہ خود کو بچا سکتے تھے نہ اپنی عورتوں کو نہ بچوں کو۔ نا ہی کھل کر ان درندوں کا مقابلہ کر سکتے تھے۔''

اوتار سنگھ یوں رُک گیا تھا جیسے اس کا سانس پھول گیا ہو۔ اس نے تین چار لمبے لمبے سانس لے کر اپنے سینے کے کرب کو کسی حد تک نارمل کیا اور پھر گلا صاف کرتے ہوئے کہنے لگا ''ہم لوگ اُس دن گوز گاؤں میں ہونے کی وجہ سے بچ گئے' مگر دلی اور دوسرے شہروں میں ننگا شیطان جس طرح ناچا ...... اسے دنیا کی تاریخ میں کالے پن کی تاریخ کہا جاتا ہے۔ یاد کرو تو آندر پوٹا باہر آ جاتا ہے۔ پانچ ہزار لاشیں تو صرف اخباری رپورٹ ہے۔ گورو نانک پر صدقے ہو جانے والے ہزاروں بچے اور بُچے پجاری، منٹوں میں ٹوٹے ٹوٹے کر دیے گئے۔ ستونت سنگھ، بے انت سنگھ اور کیہر سنگھ کو گرفتار کر لینے کے بعد......؟ مانا کہ تینوں سکھ تھے پر انور خاں یہ کیسا انصاف ہے؟ گاندھی جی کا قاتل ہندو نہیں تھا؟ اس دن کیوں ہندو قتل نہ ہوئے۔ کیوں ہندو عورتوں کو جلایا نہ گیا؟ راجیو گاندھی کو خود کش حملے میں اڑانے والی عورت سکھ تو نہ تھی۔ تامل ناڈو لڑکی تھی۔ کیا اس دن ہندو لڑکیاں بے حرمت کی گئیں؟ جلائی گئیں؟ ہندو بچوں کو چھلنی کیا گیا؟ کیوں شودروں، عیسائیوں، اور مسلوں کو اور ان کے مندروں، گرجوں اور مسجدوں کو جلانے گرانے کی کھلی چھٹی دے دی گئی تھی؟ یہ کھلی چھٹی کس کھاتے میں لکھی جائے گی انور خاں؟ مجھے بتا...... ہم میں سے گناہ گار کون ہے...... موہن داس گاندھی جی کے قاتل کو آج دیوتا ماننے والے اس کا جواب دے سکتے ہیں؟؟ انور یار میری کچھ تو مدد کرو۔ میں دل بہار سنگھ کے کس کس سوال کا جواب دوں گا۔'' اوتار سنگھ تھک کر تھڑے پر ہی بیٹھ گیا۔

بہت دیر خاموشی کے بعد اوتار سنگھ بولا تھا...... ''ہم اگلے سال دلّی کا پھیرا کرنے آئے تھے۔ ڈرتے ڈرتے۔ پتہ چلا بھگت سنگھ اور شگن سنگھ کا لمبا چوڑا اسٹور...... منٹوں میں راکھ کر دیا گیا کہ ایک رتی بھی نہ بچی۔ اس کے بعد بڈھے بھگت سنگھ جی جیسے سورما کو زندہ جلا دیا گیا۔ پھر شگن سنگھ کے کیسوں میں رسّے باندھ کر کھمبے سے لٹکا کر قتل کر دیا گیا پر اس کا کلبوت کئی دن کھمبے پر ہی لٹکا رہنے دیا

گیا۔ سیانے، رب رب کرتے رہے اور کہتے تھے ''بالکل وہی نقشہ، وہی انتقام، وہی سولیاں جو اٹھارہ سو ستونجا میں گڑی تھیں۔ وہ مسلوں کے لیے تھیں اب کی بار سکھوں کے لیے۔ حالانکہ جانتے سبھی ہیں کہ پنگا پہلے حکومت نے لیا تھا اور حکومت اندرا گاندھی کی تھی۔ دربار صاحب پہ ملٹری ایکشن۔ قتل و غارت گری۔ معصوم لوگوں کا خون بہا کر...... میرا اپنا بڈھا بھائیا، بے چارہ جو وہاں رب رب کرنے جاتا تھا۔ اندر ہی اندر گورو جھنڈراں والا کو بچانے والے جتھے میں جا کھڑا ہوا اور تھوڑی دیر میں پورا جتھا ......اور مہاراج جھنڈراں والا سارے کے سارے، سومن قیمے کی شکل میں دربار صاحب کے فرش اور دیواروں سے چپکے تھے۔'' اس نے آہ بھری اور ہولے ہولے رب کو یاد کیا۔

''رب ہے...... رب ہے'' پھر بھڑک کر بولا ''ہزاروں گورو کے پیاروں کو گولیوں نے لہو کے فوارے بنا دیا۔ دربار صاحب کا سارا فرش لال انگارہ ہو گیا تھا۔''

اوتار سنگھ کا سانس واقعی پھول رہا تھا اور انور کے کانوں میں شاں شاں ہو رہی تھی لہٰذا دونوں دیر تک چپ رہے۔ جب اوتار سنگھ نے میلی آستین سے اچھی طرح اپنی آنکھیں خشک کر لیں تو کہنے لگا۔

''دل بہت بھرا بھرا ہے۔ اب کہیں آگے چلیں۔''

''پر یار اوتاریا'' انور خاں دیر بعد بولا تھا ''تو نے یہ کیا درد کا قصہ چھیڑا ہے بے ایمانا۔ مجھ ایسے بڈھے بابے کے بچے کھچے اتھرو بھی مٹی میں رول دیے۔''

''انور خاں'' اوتار کہنے لگا:

بندہ مٹی، دھرتی مٹی، مٹی ساڈی ماں
جتھے ماں دی مٹی لبھے، میں لبھاں او تھاں

میری تیری یادیں بھی ایک...... جرم بھی ایک، بخشش بھی ایک۔ ابھی مرنے میں کافی دن ہیں۔ میں بہت کچھ دیکھنے کو آ گیا ہوں......اور دیکھ کر جاؤں گا۔''

''اور کیا دیکھنا ہے تجھے...... بول؟'' انور نے پوچھا۔ اوتار سنگھ سوچ میں پڑ گیا تو انور خاں بولا:

''بیچ بیچ میں جو قصے تو چھیڑ دیتا ہے نا۔ یہی میرے دل کو لوٹ پوٹ کر دیتے ہیں۔''

''اچھا اچھا'' اوتار سنگھ پھٹ پڑا۔ ''مجھے یاد آ گیا ہے...... چل چائنہ مارٹ چلیں۔''

''وہاں کیا ہے؟'' انور نے پوچھا۔

''وہاں؟...... وہاں بھی میں ہوں...... تھوڑا سا میرا بچپن ہے...... میرا میں ہے وہاں۔ چل تو سہی...... پیالیاں بھی خریدیں گے اور مسیتے خاں کی چائے بھی پئیں گے۔''

''چائنہ مارٹ اور مسیتے خاں تجھے ایک ساتھ ہی یاد آئے ہیں۔'' انور نے شرارت سے پوچھا۔

''دیکھ نا انور خاں...... چائے سے، پیالیوں کا رشتہ ہی پکا بنتا ہے حالانکہ میں ہمیشہ اپنی باٹی ساتھ رکھتا ہوں۔ کھانے پینے کی سبھی چیزیں اس میں لیتا ہوں۔ پر بھائیا نے جب میری ماں مہندر کور کو چائنہ مارٹ سے نازک سی چاء دانی اور پیالیاں لے کر دی تھیں۔ میں بھی ساتھ تھا، بھائیا نے بارہ چمچیاں بھی خریدی تھیں۔ چاندی جیسی، چم چم کرتی۔ ہائے ہائے ہائے دکان میں رنگ برنگے نازک کپ پلیٹیں اور جگ دیکھ کر میرا دل اُمنڈ اُمنڈ پڑتا تھا...... کہ اٹھا کر گھر بھاگ جاؤں سیدھا سوہے بازار سے ہوتا ہوا......'' وہ تھوڑی دیر ہنستا رہا پھر کہنے لگا...... ''اُس دن بھی بھائیا نے ہمیں مسیتے خاں کی چائے پلوائی تھی...... یہ...... اس تھڑے پر۔''

اوتار سنگھ نے غور سے دکان کے تھڑے کی طرف دیکھا جو بند تھی وہ جلدی سے بولا۔

''یہ اُس دن بھی بند تھی...... آج بھی بند ہے۔''

انور خاں نے کہا ''یہ بیجا مل میلا رام کی لمبی دکان تھی جو اب ٹوٹے ٹوٹے ہو کر بارہ آدمیوں کو الاٹ ہو چکی ہے۔ یہ اُسی کا تھڑا ہے۔''

''اوئے ہوئے ہوئے ہوئے......'' اوتار تڑپ اٹھا ''چینی کے برتنوں کی یہ لمبی دکان تو مجھے یاد ہی نہ تھی۔ یہ تو پورے دھنی رام روڈ جتنی لمبی تھی۔ پتہ ہے سکھوں میں ایک اُچی اور سچی لکھاری امرتا پریتم کا گھر بھی ادھر ہی تھا دھنی رام سٹریٹ میں۔''

''مگر تجھے تو چائنہ مارٹ کے سوا کچھ یاد ہی نہیں۔''

اوتار نے انور کی بات کاٹ کر کہا۔

''مترا...... وہاں کی یادیں اندر گھسی ہوئی ہیں۔ کیسے بھول سکتا ہوں؟'' اوتار سنگھ نے چلتے

چلتے دو تین لوگوں سے چائنہ مارٹ کا پتہ پوچھا۔ کسی نے دلچسپی لی ...... نہ کچھ بتایا...... آخر پتہ چلا اب چائنہ مارٹ وہاں نہیں ہے سب کچھ بدل گیا ہے۔ مارکیٹ بن گئی ہے۔ منظر ہی بدل گیا ہے۔ اوتار سنگھ حیرت سے ہوتا ہوا بیزاری تک آ چکا تھا وہ بائیں ہاتھ کی گلی میں مڑ کر آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر کچھ تلاش بھی کرتا رہا۔ اس گلی میں اُسے مسجد ست گرہ تو مل گئی مگر مسیتے خاں چائے والے کا کوئی نشان نہ تھا۔

اس مرتبہ دونوں نے حیرت اور مایوسی سے ایک دوسرے کی طرف دیکھا تھا۔ پھر اوتار سنگھ نے زبان کھولی۔ ''سارا لاہور شہر یہاں چائے پینے آتا تھا۔ خاص طور پر وہ پٹھان جن کی سائیکلوں پر سولہ قسم کے رنگ برنگے شیشے اور آٹھ قسم کی جھنڈیاں اور تین تین گھنٹیاں لگی ہوتی تھیں۔ وہ صبح ہی صبح اپنا سود وصول کر کے سیدھا مسیتے خاں کے چائے خانے پر آ ملتے تھے۔ پہلے چائے کا دور ہوتا...... پھر نسوار کا۔''

اوتار سنگھ دو سانس برابر چپ رہا کچھ سوچتا رہا پھر بولا ''یہ تو بڑا ظلم ہو گیا انور خاں...... اب ان کا سودی کام کیسے چلے گا؟'' اوتار سنگھ نے اپنے تھیلے سے بالٹی نکالی اور اُسے پرنے سے صاف کرتے ہوئے کہنے لگا ''مجھے تو یہ بھی یاد ہے کہ جب کبھی بھائیا اس طرح کی بالٹی میں مسیتے خاں سے چائے بھروا کر لاتا تھا تو ہم دونوں بیو پتر عیسائیوں کے سکول والی پوڑیوں پہ بیٹھتے تھے اور کٹوریوں میں ڈال ڈال سُڑکتے تھے۔

رک کر اس نے پھر چاروں طرف نگاہ دوڑائی اور اضطراب سے بولا ''یار انور خاں...... مجھے وہ پوڑیاں بھی دکھائی نہیں دے رہیں۔ پتہ نہیں یہ پوڑیاں اور تھڑے کہاں گم ہو گئے ہیں۔''

''تمہارے بعد یہاں نئے نئے لفظوں کا رواج بھی پڑ چکا ہے اوتار سنگھا۔

قبضہ گروپ...... نمبر دو...... منک منکا...... یہ سب لفظ ہمارے لکھاریوں کی دین ہیں۔ اب منک منکا سارے پاکستان ہندوستان بلکہ جہاں بھی اردو بولی سمجھی جاتی ہے ایک معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح قبضہ گروپ......'' رک کر انور نے کہا ''جن چیزوں کی تجھے تلاش ہے انہیں غائب غُلا کرنے میں اسی قبضہ گروپ کا کمال ہے۔''

''سولہ آنے ٹھیک بولتے ہو تم'' اوتار نے تائید کی تو انور خاں نے بات بڑھائی۔ ''تمہیں شاید یاد آ جائے۔ اسی دھنی رام روڈ کے ساتھ والی گلی میں لمبی سی ''ہودی'' بنی ہوتی

تھی۔ جس میں ہر وقت پانی بھرا رہتا تھا۔ تانگوں میں جُتے گھوڑے اِسی ہودی سے پیاس بجھاتے اور تازہ ہوتے تھے۔ مگر...... میرے سامنے یہ ہودی اندر ہی اندر بک گئی۔ حالانکہ یہ ہودی شام لاٹ تھی۔"

"شام لاٹ" تھی پھر بھی بک گئی؟" اوتار کو یقین نہ آیا تھا۔

"ہاں بھئی...... لوگ بڑے کاریگر ہیں۔ سیمنٹ بھر کر پہلے اس ہودی کو تھڑا بنایا گیا۔ پھر وہاں دکان بنی اور اب دھڑا دھڑا کپڑا بک رہا ہے...... ہاں سچ...... اس کے بالکل ساتھ مندر کا دروازہ تھا...... بہت چھپا ہوا سا، کسی کو خبر ہی نہ تھی کہ یہاں مندر بھی ہو سکتا ہے۔ یاروں نے دروازہ کھول کر اس کی لمبی ڈیوڑھی میں دکان بنا دی۔ اب وہاں جعلی نوادرات کا کاروبار ہوتا ہے اور سیاحوں کو دن دنی لوٹا جاتا ہے۔" انور خاں سب ناہمواریوں کے خلاف جل بھن چکا تو اوتار سنگھ نے زور سے نکڑا لگایا۔

"بس بس...... میں سمجھ گیا ہوں۔" اوتار سنگھ کا لہجہ مایوس کُن تھا مگر آواز میں کڑواہٹ کی حد تک کڑک تھی۔ بولا "یہی کلجگ ہے۔ یہی انیائے، انور خاں یہی ظلم ہے یہی دو نمبر لوگوں کا کام۔ واگورو نے فرمایا تھا یہ دنیا ہے ہی گھاٹے کا سودا...... یہ دنیا ڈوبتا سورج ہے، یہ دنیا زوال کا دروازہ ہے کالک ہے۔ کتنا سچ ہے...... رب رب کرنے کو جی کر رہا ہے انوریا۔"

"چلو پھر" انور خاں بولا "اس کالک علاقے سے نکل چلیں۔"

"پر اب کدھر جائیں؟" اوتار نے پوچھا۔ "کہاں جائیں تو ہی بتا دے نا؟"

"کسی کھلے میدان میں" انور نے بات بڑھائی "کسی باغ میں۔" جہاں ہری ہری گھاس ہو، درخت ہوں، پتے گرے ہوں، سایہ ہو۔ کبھی کبھی ٹھنڈی ہوا کا جھونکا بھی ہو۔" انور کا سانس پھول چکا تھا۔

"یہ سب مل جائے تو سورگ اور گیا ہے انور خاں...... میرے لیے تو اِسی میں آنندی آنند ہے۔ مگر اس سے پہلے کہ ہم باہر نکل جائیں یہ سامنے کیا دکھائی دے رہا ہے مجھے۔ بخشی مارکیٹ ہے نا؟" حیرت میں گم اوتار نے سوال کیا تھا۔

"ہے نہیں" انور خاں نے جواب دیا "کبھی تھی اب تو اس کا حلیہ بھی بگڑ چکا ہے...... اِدھر بھی شام لاٹوں پہ قبضے ہو چکے ہیں۔ سڑکوں، راستوں کی قیمت لگ چکی ہے، مک مکا کے بعد۔"

”سڑکیں بھی؟“ اوتار کی آنکھیں اُبل پڑیں تھیں۔

”قبرستان تک۔“ انور خاں نے اسے حیران کر دیا تھا۔

”اوئے ہوئے ہوئے ہوئے...... یہ تو کالک ہی کالک ہے۔“

”دوزخ کہو اوتار سنگھ دوزخ...... کالک چھوٹا لفظ ہے۔“ رک کر اس نے کہا۔

”ابھی کل کی بات لگتی ہے، میں ابا کی اُنگلی پکڑ کر یہاں کھلونا خریدنے آیا تھا۔“ انور خاں نے یادوں کو کریدا ”پہلی مرتبہ آیا تھا اس لیے یہ مارکیٹ میرے دل میں کُھب گئی تھی۔ پھر جب بھی آتا تھا، اسے دیکھ دیکھ جیتا تھا...... مگر دیکھو...... اب یہاں بھی قبضہ ہی قبضہ ہے...... کیا فٹ پاتھ...... کیا سڑک...... کیا راستہ...... کیا اس کا صحن، قبضہ کرنے والوں نے آگے کرائے پہ اٹھا رکھے ہیں۔ اس دنیا میں، چٹے دُودھ دن میں، مانو...... روپیہ ہی سب سے بڑا ہے۔ یہی طاقت، یہی حاکم، یہی ظالم، یہی راج ہٹ۔“

”سچ کہتے ہو“ اوتار کہنے لگا ”بس۔ رب رب کرو اور آگے بڑھو۔“ دونوں آگے بڑھ گئے تھے۔

اوتار سنگھ نے انور خاں کو کیرئیر میں جما دیا تھا اور تیزی سے پیدل سائیکل گھسیٹ کر انارکلی سے باہر نکل آیا تھا۔ پر وہ چوک میں پھر رُک گیا اور پیچھے مڑ کر دیکھنے لگا۔ انور خاں کے چہرے پر سوال اُبھرا مگر اس نے کہا کچھ نہیں۔

اوتار سنگھ بولا...... ”تجھے رب کی سونہہ اگر مجھ سے ناراض ہو تو......“

”کیا ہے؟“ انور نے دوٹوک پوچھا۔

”اوئے...... او نگینہ بیکری کدھر گئی...... ؟ یہیں تو تھی اسی چوک میں؟“

”جہاں باقی سب چلے گئے...... وہاں وہ بھی گئی...... ؟“

”پھر بھی؟“

”مرحوم ہو گئی“ رک کر اس نے کہا۔ ”انسانوں، حیوانوں، پرندوں اور باغوں کی طرح...... عمارتیں بھی ایک دن مرحوم ہو جاتی ہیں سنا“ رک کر اس نے کہا۔ ”تو نے ”گلستان بوستاں پڑھی ہے؟“ اوتار نے نفی میں سر ہلایا۔

’’چلو...... اچھا ہے نہیں پڑھی...... گرنتھ صاحب تو پڑھا سنا ہوگا۔‘‘

ہاں مگر...... اب تو اتنا ہی یاد ہے ع

’’مندے کمیں نا نکا جد کد مندا ہو‘‘

انور نے نوٹس نہیں لیا تو اوتار سنگھ نے بات بڑھاتے ہوئے کہا:

’’بھائیا مجھے...... اسی بیکری سے کیک رس لے کر دیتا تھا۔ مکھن کے بنے ہوئے اصلی...... منہ میں رکھتے ہی خطائی کی طرح گھل جاتے تھے۔‘‘

’’اب بھلا دو مکھن ملائی کو‘‘ انور خاں نے سمجھایا۔ ’’پتہ ہے اب تو ڈاکٹر خود منع کرتے ہیں خالص مکھن سے...... کہتے ہیں سرسوں کا تیل، مکئی کا تیل یا زیتون کا تیل استعمال کرو۔ اے دل کے لیے اچھا ہوتا ہے، بھلا بندہ پوچھے...... کہ لوگوں کا مرنا بند ہو گیا ہے۔ سرسوں کا تیل کھانے سے۔‘‘

’’ایویں ای...... خواہ مخواہ‘‘ اوتار سنگھ نے غصے سے ہاں میں ہاں ملائی۔ چلتے چلتے وہ بُولٹن مارکیٹ کے سامنے آ کھڑے ہوئے تھے۔

’’مال روڈ پہ بھی تو بڑے چاء خانے تھے۔‘‘ اوتار بولا ’’ہے ناں؟‘‘

’’تھے...... ٹھیک کہا تم نے۔‘‘ انور مسکرایا۔

’’اب میں اس باٹی کا...... کیا کروں؟‘‘ اوتار سنگھ سوچتا رہا پھر بولا۔ ’’میرا بھائیا خود کافی ہاؤس میں جا کر تھکن اتارتا تھا شام کو۔‘‘

’’کدھر ہے کافی ہاؤس؟‘‘ انور کہنے لگا ’’دکھائی دیا؟‘‘

’’پتہ نہیں میری ہی نظر خراب ہو گئی ہے یا......‘‘ وہ لمحہ بھر رکا رہا۔

’’یہاں تو کچھ بھی نہیں ہے۔ نہ کافی ہاؤس ہے نہ ہی ’’چینیز لنچ ہوم‘‘ ہے۔ ادھر تو کوئی بنک ہے یارا......‘‘ رک کر اوتار بڑبڑایا ’’حد ہوئی ہے۔‘‘

انور کو جواب دینے کے لیے [illegible] پڑی۔

’’وہ سامنے انڈیا ٹی ہاؤس ہوا کرتا تھا۔ جو بعد میں پاکستان ٹی ہاؤس بن گیا تھا...... پر اب وہ بھی غائب ہے بلکہ غائب نہیں ہوا... مرحوم ہو چکا ہے۔‘‘

’’اسی لیے تو ٹھنڈی سڑک اب تتی سڑک لگ رہی ہے مجھے‘‘ اوتار کہنے لگا۔

’’اسی ٹھنڈی سڑک پر انگریزی بینڈ باجوں والے بڑے ہوٹل تھے۔ بھائیا نے مس روزی کا ڈانس مجھے بھی دکھایا تھا۔ اُس دن بھائیا نے ’’مِٹھ مالٹا‘‘ پی تھی...... ’’مِٹھ مالٹا‘‘ شراب کی وہ بوتل ہوتی تھی انوریا...... جس کے اندر چھلا ہوا سالم مالٹا ہوا کرتا تھا شراب کے نیچے...... سنا تھا پہلے مالٹا اندر رکھتے تھے پھر بوتل بنتی تھی اور تب اس میں شراب بھری جاتی تھی قیمت بقول چاچا مورکھ سنگھ کے ایک روپیہ چار آنے۔‘‘

’’یہ تم کدھر چل پڑے ہو؟‘‘ انور خاں نے اوتار سنگھ کو ٹوکا۔

’’میں ٹھیک جا رہا ہوں پیاریا...... تو ہی اُک چکا ہے۔ کبھی کبھار خوشی غمی کے موقع پر سکھ سردار کو بھوترنا ہوتا ہے۔ اس کا بھی الگ مزہ ہے مگر کبھی کبھار۔ ویسے تجھے تو یہ بھی خبر نہیں کہ نیڈو کہاں تھا......؟ اور میٹرو کہاں؟ مس مارگریٹ کون تھی؟ جس کی سانولی ٹانگوں والا ڈانس دیکھنے سے پہلے سردار مِٹھ مالٹا پیتے اور بھوترتے تھے۔ تجھے کیا پتہ بالو ماہیا کا تھیٹر کہاں دیکھا جاتا تھا۔ ٹُو تو کوچہ کندی گراں سے باہر ہی نہیں نکلا کبھی۔ تجھے کیا خبر؟‘‘ اوتار نے یقین سے کہا۔

’’مجھے خبر ہے‘‘ انور بولا ’’سارا منظر غائب ہو چکا ہے۔‘‘

’’کیوں ہو چکا ہے غائب۔‘‘ اوتار کڑک کر بولا۔ ’’اب میں کس اُمید پہ آؤں گا پاکستان......لاہور؟؟ بتا مجھے؟؟ بول؟‘‘

’’سب غائب ہے......اور باقی بھی غائب ہونے کو ہے......‘‘ انور نے کہا۔

’’باقی بھی؟‘‘ اوتار سنگھ چلتے چلتے رک گیا اور حیرت سے بولا۔

’’باقی......یعنی یہ ٹھنڈی سڑک بھی اور یہ بلڈنگیں بھی۔‘‘

’’ہاں‘‘ انور تیز آواز میں بولا ’’تم لوگوں نے پاکستان کا پانی جو بند کرنا شروع کر دیا ہے‘‘ بولو...... کچھ بچے گا؟‘‘

’’دُر فٹے منہ‘‘ اوتار سنگھ نے کڑ کا مار کر کہا؛ ’’اوئے کون بند کر رہا ہے پانی؟‘‘

’’تمہارے وڈ وڈیرے۔‘‘

’’واقعی؟‘‘ اوتار کو یقین آ رہا تھا نہ اس کے پلّے پڑ رہی تھی یہ خبر۔ انور نے اُسے چپ دیکھ کر کہا۔

‘‘تمہارا خیال ہے...... میں جھوٹ بول رہا ہوں’’ رک کر اس نے کہا ‘‘انہیں سمجھاؤ بابو...... پانی کھولیں۔ ورنہ ایٹم بم ہمارے پاس بھی ہیں۔ اور اتنی اعلیٰ نسل کے ہیں کہ ایک ماردیں تو کئی شہر دلدل بن جائیں۔ سو سال تک گھاس کی پتی نکلے نہ انسان پیدا ہوں گے نہ کوئی فصل! بیماریاں ختم ہوں گی نہ اذیتیں۔ دُکھ اتنے ہو جائیں گے کہ جہنم اپنے پورے دردوں اور زخموں کے ساتھ صدیوں تک ہونکتے رہیں گے۔ انہیں سمجھاؤ...... اوتار سنگھا پانی کھولیں...... اور بندے کے پُتر بن جائیں۔’’

‘‘اچھا...... یہ تو بات کافی بڑھ چکی ہے اور مجھے خبر ہی نہیں ہوئی...... اوہو ہو ہو...... میں انہیں بندے کا پتر بنا کے چھوڑوں گا۔’’ اوتار سنگھ کافی دیر سوچتا رہا۔ پھر انور خاں کو لے کر سائیکل پر سوار ہوا اور تیز تیز پیڈل مارتا ہوا اسمبلی ہال پہنچ گیا۔ سامنے سبز لش لش کرتی گھاس بچھی تھی۔ گھاس نہ تھی ٹھنڈی سڑک کی ایک نمائندہ ترغیب تھی۔ دونوں عین اسمبلی کے سامنے والے حصے میں سائیکل کو کھمبے سے اُڑس کر چلے آئے...... اور گھاس پر آسودگی سے بیٹھ گئے۔ آسودگی، خصوصاً ذہنی آسودگی، انسان کے کیسے کیسے مسائل حل کرا دیتی ہے۔ اسکی خبر اوتار سنگھ کو تھی نہ انور خاں کو۔ اوتار سنگھ گھاس پر بیٹھتے ہی تر و تازہ اور خوش رنگ ہونے لگا۔ یوں بھی شام کا سانولا پن ہولے ہولے روشنیوں میں گھلنے لگا تھا۔ سوائے اس شفق کے جس کے حسیں رنگ مغربی حصوں میں پھیلے تھے۔

اوتار سنگھ نے باری باری دونوں جوتے اتارے...... اور دور پھینک دیئے۔ پھر واسکٹ اتار کر رکھی اور لیٹ کر پہلے انگڑائی لی اور پھر دو تین کروٹیں بدل کر یوں لوٹنے لگا جیسے گھوڑا تھکن اُتارنے کو مٹی میں اتھل پتھل ہوتا ہے۔ جب وہ فارغ ہو چکا تو انور خاں کی طرف رُخ پھیر کر کہنے لگا۔

‘‘یہ کام تو میں چٹکیوں میں کرا دوں گا۔’’ اس نے چٹکی بجا کر کہا۔ ‘‘یہ اجاڑا ہے دھرتی کا۔’’ انور خاں بھی ٹھنڈی گھاس پر لیٹ چکا تھا اس کی آنکھیں مُند رہی تھیں...... اس نے مُندی مُندی آنکھوں سے ہی جواب دیا ‘‘صرف اجاڑا؟...... یہ بڑی جنگ بلکہ آخری جنگ ہے۔’’

‘‘یہ تو ستونت سنگھ کا کالا دن ہو گیا......’’ لمحہ بھر سوچ کر اوتار سنگھ نے پوچھا۔

‘‘تو پھر کیا کرنا چاہیے؟’’

‘‘جو کچھ بھی کرو...... قصہ مُکا دو’’ انور نے جواب دیا۔

“میں تمہاری بات اخیر تک سمجھ گیا ہوں۔ قصہ مکانا ہوگا۔ بے شک قربانی دینی پڑے۔” رک کر تھوڑی دیر اوتار سنگھ سوچتا رہا پھر بولا۔ “پتہ ہے میں دربار صاحب کی اچھی پریا کا خاص آدمی ہوں...... میں وڈی میٹنگ میں یہ قصہ اٹھاؤں گا۔”

“مجھے نہیں پتہ یہ کام ہونا چاہیئے” انور خاں نے دوٹوک کہا۔

“یہ ہو جائے گا...... اس کو اب ہونا ہی ہوتا ہے۔ تُو اب شانت ہو جا......”

“کیسے ہو جاؤں شانت ...... کروڑوں لوگوں کے خون خرابے ......” “خون خرابے کو چھوڑ......” انور کی بات کاٹ کر اوتار بولا “قحط سے مرنے کا مسئلہ، پیاس سے مٹ جانے کا معاملہ......”

انور خاں کو جوش آ گیا ...... بولا “گھاس کی پتی سے آم کے درختوں، اور گھنی چھاؤں لٹانے والے شجر...... یوں جل کر راکھ ہو جائیں گے کہ گمان تک نہ ہوگا کہ کبھی کوئی تھا بھی یا نہیں؟”

“ہاں سچ۔” اوتار بولا ...... “بابیو...... کیا بچے کیا بڈھے ...... اور تو اور خوش رنگ سوانیاں ...... ہائے ہائے ہائے ...... جب بمب گرے گا تو توا توا کرا دے گا...... اتنا بڑا گڑھا پیدا ہو جائے گا کہ اس دلدل کے کھوہ میں سمندر بھی اُتر جائے تو کم پڑ جائے۔ یہی بتایا تھا نا تو نے؟”

“میں تو یہ بتا رہا تھا” انور بولا ...... “کہ حدت، حرارت اور تنور جیسی لال رنگ کی کالی آگ، سمندر بھی ہو تو سوکھ کر ریت بن جائے۔”

“ہمارے دونوں کے پاس اکو جیسے بمب ہیں نا؟”

“بالکل ہیں...... اس لیے تو کہتا ہوں کہ یہ قصہ اب مکا دینا چاہیے، ثواب کا کام ہے۔”

دونوں کی آنکھیں ایک قسم کی سرشاری سے مندی تھیں۔ دونوں ہلکی ہوا سے ایک نشہ کشید کر رہے تھے، تھوڑی دیر اسی مست پن میں گزری تھی کہ کمانڈوز کے دستے اندر کو دے ...... اور دونوں کو کچھ بولے کہے بغیر گھیر لیا۔

ایک بڑی گاڑی میں سائیکل سمیت دونوں کو اٹھا کر رکھا گیا تھا جب تک دوسری سپیشل گاڑی قریب آ کر رکی...... صاحب نے شیشے کو نیچے کیا اور صرف “ہوں” کہا۔

کمانڈوز کا ہیڈ بولا۔ "Red handed terarists sir"

"احمدیوں کی عبادت گاہوں پر حملے کے مفروروں کو ہم ٹریس کر رہے تھے" اس نے اپنے حساس ٹیپ ریکارڈر کا بٹن دبایا اور گاڑی کا شیشہ نیچے کرنے والے آفیسر کے قریب کیا...... اوتار کی اور انور کی آوازیں پھیلنے لگیں۔

"یہ ہو جائے گا۔ اس کو اب ہونا ہی ہونا ہے تو اب شانت ہو جا۔"

"کیسے ہو جاؤں شانت۔ کروڑوں لوگوں کے خون خرابے......" "خون خرابے کو چھوڑ...... قحط سے مرنے کا مسئلہ پیاس سے مٹ جانے کا معاملہ۔"

کمانڈوز نے ٹیپ کو تھوڑا فارورڈ کیا آوازیں پھر اُبھرنے لگیں۔

"......کیا بچے، کیا بڈھے اور تو اور خوش رنگ سوانیاں۔ ہائے ہائے...... جب بم گرے گا تو تو واتو وا کرا دے گا۔ اتنا بڑا گڑھا پیدا ہو جائے گا کہ اس دلدل کے کھوہ میں سمندر بھی اُتر جائے تو کم پڑ جائے۔"

"......حدت، حرارت اور تنور جیسی لال رنگ کی کالی آگ...... سمندر بھی ہو تو سوکھ کر راکھ بن جائے۔"

"ہمارے دونوں کے پاس اکو جیسے بم ہیں نا؟"

"بالکل ہیں...... اسی لیے تو کہتا ہوں۔ یہ قصہ اب مُکا دینا چاہیئے...... ثواب کا کام ہے۔"

"بس بس...... کافی ہے" گاڑی سے آواز آئی۔ ٹیپ ریکارڈر...... بند ہو گیا...... اور دونوں گاڑیاں زن، زن کرتی موڑ کاٹ گئیں۔

◆◆◆

# آگ

## محمود احمد قاضی

اُس وقت ہم شاید تحت الثرا میں تھے۔ حضرت صاحب کی ناف تک لٹکتی سفید داڑھی کی چمک جو کبھی کبھار لہریئے سے لینے لگتی تھی اب ماند پڑ چکی تھی۔ اُن کی داڑھی اور اُن کا وجود جو کبھی ہم سب کے لیے روشنی کا مینار ہوا کرتا تھا اس وقت محض اور محض اندھیرا تھا۔ گزرے زمانے کی وہ نرم و گرم ساعتیں سب کچھ اب خواب تھا۔ ایک قدیمی خواب۔ یادوں کی جس کھڑکی سے ہم ماضی میں جھانک سکتے تھے اب اس پر برف وقت کے قُفل پڑ چکے تھے وہ ہمیشہ کے لئے بند تھی۔ جس حاضر وقت میں ہم تھے وہاں ہر چیز ہم سے پوشیدہ تھی ہم خود بھی ایک دوسرے سے چھپے ہوئے تھے۔ ہماری سانس اور آواز ہی ہماری پہچان کا واحد ذریعہ تھی۔ اِن ناسٹلجیا لمحوں میں مانوس قدموں کی ایک آواز اُبھرنے لگی۔ پھر وہ ہزاروں ہزار سیڑھیاں طے کر کے ہم تک پہنچ گیا۔ اکتیسویں دن اس کی واپسی ہوئی تھی۔ جب وہ گیا تھا تو یہ ملال کے دن تھے غم کی راتیں تھیں کہ اُن وقتوں میں سب کی سب ساعتیں برف اندھیرا تھیں اور آخر میں وہ اسی آسمانی اور زمینی اندھیرے کا جزو بن گیا تھا اور اب جب وہ واپس آیا تھا تو تب بھی حالات جوں کے توں تھے وہ ہمارے قریب آ رُکا۔ وہ برف کا پہاڑ بنا ہوا تھا۔ اُس کی سانس سینے میں رُک رُک کر چلتی تھی وہ گویا ہوا تو اس سے بولا نہ گیا۔ آواز کی جگہ غُن غُن سی ہوتی تھی۔ اس نے پھر کوشش کی۔ بولنا چاہا۔ اب بھی لفظ گم رہے نون غنہ بن گئے۔ کسی مطلب، مفہوم کے بغیر وہ اشاروں میں باتیں کرنے لگا۔ ہم جو اشاروں کی زبان سے نابلد تھے ہمارے کچھ پلے نہ پڑتا تھا۔ ہم سب نے اسے گھیر لیا۔ ہاں ہم سب جو اُس کے یہاں سے جاتے وقت سینکڑوں میں تھے اب گنتی ہم پر ختم ہوتی تھی۔ میں، حضرت صاحب اور اُن کی صاحبزادی باقی سب ختم ہو چکے تھے۔ اپنی قبروں میں جا

سوئے تھے اس دوران تو میں قبریں کھود کھود کر تھک چکا تھا۔ برف قبروں میں برف مردے۔ تو جب بار بار اسے بولنے میں ناکامی ہوئی تو ہم سب نے یعنی باقی رہ جانے والے تینوں نے اسے بھینچ لیا۔ ہمارے جسموں سے لپٹی برف ذرا بھی نہ چٹخی۔ ہم نے اس کے ساتھ اپنے آپ کو خوب رگڑا۔ اس کے ساتھ لوٹنیاں لیں، مساج کیا۔ برف سانسوں کی پھونکوں سے اسے پگھلانے کی کوشش کی۔ سانسیں ٹھٹھر کر رہ جاتیں اس تک پہنچنے سے پہلے ہی جم جاتیں۔ ہم نے کوشش جاری رکھی۔ حضرت صاحب منع کرتے تھے رُکو۔ ''رک جاؤ۔ شاید یہی مشیت ایزدی ہے۔''

میں کہتا: ''خدا کی مرضی مرنے میں نہیں زندہ رہنے میں ہے۔ جو زندہ رہنے کا جتن کرتے ہیں ان کے لئے سب کچھ موجود رہتا ہے۔'' حضرت صاحب اور اُن کی صاحبزادی رُک گئے۔ میں نہیں رکا۔ میں پورے کا پورا ضد بن چکا تھا۔ میں جانتا تھا کہ کچھ ہوگا۔ نیا۔ کوئی راستہ ضرور نکلے گا۔ نیا۔ پھر وہ ہو گیا جس کی مجھے توقع تھی۔ پورے ایک دن جتنی تگ و دو کے بعد وہ بولنے کے قابل ہو گیا۔

''میں چاروں کھونٹ گھوما۔ میرے پاؤں میں برف چھالے تھے۔ بڑی ذلت اٹھائی بہت خوار ہوا۔ چاروں اور برف تھی برف کا طوفان تھا۔ یخ نے ہر چیز کو ڈھانپ رکھا تھا۔ برف کے صحرا کے علاوہ کوئی چیز نظروں میں آتی ہی نہ تھی۔ مجھے بار بار اپنی آنکھوں پر جمی برف کو انگلیوں سے ہٹانا پڑتا تھا۔ پھر میں نے ایسا کرنا بھی چھوڑ دیا کہ یہ برف کی کرسٹل شکل تھی اور میں آر پار دیکھ سکتا تھا۔ جب سنائی دینا بند ہو جاتا تو کانوں کو کھجا کر برف ہٹانی پڑتی تھی۔ ویسے آواز تو تھی ہی نہیں۔ میں شاید برف آواز کی خاموشی کو سننا چاہتا تھا۔ برف خاموشی۔ پاؤں میں برف کے جوتے پہنے ہاتھوں پر برف کے دستانے چڑھائے برف ہی کی پوشاک پہنے میں گھوم گھوم کر چلا۔ پاؤں کئی بار رپٹے۔ برف ریت میں دھنسے۔ کہیں شیشہ برف پر پھسلے لیکن میں حوصلے سے رہا اور چلنے پر مصر رہا کہ مجھے ایسا ہی کرنا تھا۔ ہر سمت، ہر طرف، ہر جانب جدھر جاتا تھا برف کے بت خانے تھے۔ برف کے دیوتا تھے جو خلق کو دھندوں میں لگا کر خود استراحت فرماتے تھے۔ چند لوگ جو ملے وہ ٹھٹھرے ہوئے منجمد تھے۔ خلق کی باتوں میں، رمزوں میں، اشاروں میں، کنایوں میں ہر حرکت میں اتنی ٹھنڈک تھی کہ بدن مزید سن ہوتا تھا۔ حواس پر برف جمتی تھی۔ میں گھومتا رہا۔ چاروں کھونٹوں کے برف دروازے میں نے کھٹکھٹائے۔ کچھ بن نہ پڑا۔ برف میں برف ہوتا تھا مجھے کچھ سوجھ ہی نہیں رہا تھا کہ اس وقت سوچ سمجھ بھی برف تھی۔ میں نے

آنکھیں بند کرلیں اپنی ساری فہم کو ذہن میں اکٹھا کیا۔ اپنے پرکھوں کے تمام تر علوم کے اسرار و رموز کا سہارا لیا۔ کوئی راہ نہیں ملتی تھی میری سوچ کے ہر پٹن پر برفیلے شیر کھڑے ملتے۔ وہ برف پنجوں سے میرا راستہ روکتے تھے۔ میں نے انہیں جھانسا دیا۔ ان کو دھوکہ دینے کے لیے پیچھے کو پلٹا۔ بس یہی لمحہ مجھے چاہیے تھا ادھر وہ غافل ہوئے اور ابھی اپنی برف دھاڑ سے فارغ ہوئے ہی تھے کہ میں نے ایک شتابی عمل کے ذریعے انہیں ششدر ہونے دیا۔ میں چاروں کھونٹ چھوڑ کر مرکز کی جانب آیا۔ چلا، چلتا رہا۔ یہاں ایک عظیم ڈھلان سے میرا واسطہ پڑا۔ میں لڑھکنے لگا، لڑھکتا رہا۔ سنبھلنے میں مجھے کئی دن لگ گئے۔ دوبارہ پاؤں پر کھڑا ہوا تو اپنے آپ کو ایک برفانی دلدل میں دھنسا پایا۔ ایک پاؤں نکالتا دوسرا دھنستا۔ بہت محنت کی برف پسینے میں نہایا تب کہیں جا کر میں نے اپنے آپ کو بھربھری برف کے دروازے پر رُکا پایا۔ میں نے سانس بحال کرنے کی کوشش کی برف رکاوٹ ڈالتی تھی۔ مکمل بحالی میں مجھے کئی پل لگے۔ میں پھر آگے بڑھا۔ یہاں خنکی کی کوئی اتھاہ نہیں تھی میں کبھی نیچے جاتا کبھی اوپر آتا۔ میں برف کے جھولنے میں جھول رہا تھا۔ پھر ایک مسطح میدان آگیا۔ یہاں میں ایک عظیم برفانی طوفان میں گھر گیا۔ جمی ہوئی ہوا حواس سے ٹکراتی تھی۔ وہ ٹکڑے ٹکڑے ہوتی پھر جڑ جاتی۔ یہ برف کی عظیم الجثہ رات تھی اس رات کے چاروں طرف بھی رات تھی۔ ٹھنڈی یخ برف۔ میں اس میں تیرتا ڈوبتا تھا۔ ایک طرف مجھے ایک عورت نظر آئی اس نے میری ہی طرح کا برف لباس پہن رکھا تھا لیکن اس کا لباس شیشہ برف کا تھا سو وہ مادر زاد نظر آتی تھی۔ میں نے تلاش تج دینے کا سوچا۔ میں مغلوب ہو رہا تھا۔ وہ مجھے لبھانے لگی۔ میں وہیں رُکا رہا ایک دن اور دو راتیں۔ وہ مجھے مائل کرنے کی کوشش کرتی رہی جب بھی میں اس کی طرف بڑھنا چاہتا تو اندھی برف کی تہہ اس پر جمنے لگتی۔ پھر وہ برف میں برف ہو کر غائب ہوگئی۔ میں نے پھر سے اپنے مشن کی طرف توجہ دی۔ چلنے کی کوشش کی۔ پاؤں برف میں دفن تھے ہلتے نہ تھے بہت کوشش کر کے دیکھ لی اپنے جسم کو گھمانے کی سعی کی کامیابی نہ ملی پھر مجھے دھنساہٹ نے آلیا میں نیچے کو چلا شاید میں پاتال کو چھو ہی لیتا کہ تب میرے پاؤں کسی چیز سے ٹکرائے یہ کچھ تھا۔ شاید پھر کوئی دوسرا جسم۔ یہ ایک بچہ تھا موٹا تازہ۔ وہ پالنے میں پڑا اپنا برف انگوٹھا چوس رہا تھا وہ آنکھیں میچے مجھے اپنے جسم پر روکے ہوئے تھا میں شرمسار ہوا میں ایک جہاندیدہ شخص تھا اور ایک بچے کی آڑ لیتا تھا۔ ایک بچے کی مدد لینا کسی بھی حالت میں کوئی اچھا فعل نہیں سمجھا جا سکتا تھا۔ اس برف

حالت میں اتنا گرم خیال پتہ نہیں کیسے میرے اندر جاگ اٹھا تھا۔ پھر اسی خیال کی حدت نے ہی مجھے شاید اس بچے سے جدا کر دیا۔ میرے پاؤں اب پھر سے آگے کو رواں تھے۔ معلوم سے نامعلوم کی طرف یہ میرا پہلا سفر تھا اور سفر کی سردی مجھے سرد کرتی تھی۔ اتنا ٹھٹھراتی تھی کہ میں ٹھٹھرنا بھول کر ان گرم خیالوں کی سرزمین پر پھر پہنچ جاتا تھا لیکن پھر یہ خیالات بھی سرد ہونے لگتے اور مجھ پر برف کے کوڑے برسنے لگتے۔ شاید یہ برف جہنم تھا۔ ایک دو بار مجھے نیند آ گئی۔ برف نیند۔ میں منہ کے بل گرنے کو ہوا۔ میں نے اپنے آپ کو گرنے سے روک لیا کہ میں ابھی خود کو برف موت کے سپرد نہیں کرنا چاہتا تھا۔ اسی اثناء میں برف سناٹے میں گھر گیا اتنا پرہول سناٹا تھا کہ میری سٹی گم ہو گئی۔ برف بے ہوشی میں جانے سے پہلے مجھے لگا کہ ایک برف ہاتھ نے مجھے سنبھال لیا تھا۔

میں نے دیکھا وہ ایک برف تراش تھا وہ برف کے مجسمے بناتا تھا اس کے ہاتھ میں چھوٹی سی ہتھوڑی اور چھینی تھی وہ میرے اردگرد جمی برف کاٹ رہا تھا۔ اس نے مجھے ایک برف میں سے نکالا اور دوسری برف میں لا کر رکھ دیا۔ اسے رکھنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ اب میں فوری طور پر چلنے کے قابل رہ ہی نہیں گیا تھا۔ میں نے چند دن اس کی معیت میں گزارے۔ وہ ایک خاموش، درویش صفت شخص تھا۔ محبت کرنے والا بلکہ محبت کو دوسروں میں تقسیم کرنے والا۔ اس کا ایک گھر تھا۔ اس برف گھر میں وہ برف بستر پر سوتا تھا۔ ایک فالتو بستر پر اس نے مجھے لٹا دیا۔ اس نے اپنے خادم سے کہا کہ مجھے ایک برف چادر اوڑھا دے۔ خادم نے ایسا ہی کیا میں اچانک صدیوں کے نگھ میں آ گیا پھر میں سو گیا۔ جب میں سات دنوں جتنی لمبی نیند سے جاگا تب وہ ایک عورت کا مجسمہ بنا رہا تھا۔ ایک عورت اپنے برفانی کرسٹل لباس میں ماڈل بنی ایک برف کی سل پر بیٹھی تھی۔ وہ اس کے برف جسم کے خطوط اور زاویے بناتا تھا اس کی ہتھوڑی اور چھینی ایک خاص مشاقی سے چلتی تھی آواز کے بغیر۔ مجھے جاگتے دیکھ کر وہ مسکرایا۔ چند لمحوں بعد اس کی مسکراہٹ بھی جمنے لگی۔ خادم غائب تھا۔ باہر برف گلی میں سناٹا تھا۔ آگے چپ برف میں مزید چپ ہوتا ایک فراخ محلّہ تھا جہاں ٹھنڈ گولے بن کر برستی تھی۔ لوگ کم کم تھے۔ ایک دو بوڑھے، تین بچے، دو نوجوان لڑکیاں۔ ایک درمیانی عمر کی عورت۔ یہ شاید برف تراش کی زوجہ تھی۔ موٹی، توند آگے کو نکلی ہوئی۔ ہاتھ پاؤں فربہ۔ اس کے بدن میں برفیلی ہوا بھری ہوئی تھی جو اس کے پیٹ میں گھوم کر آواز پیدا کرتی تھی۔ یہ یہاں کی واحد آواز تھی۔ وہ بار بار بدبو دار ریح خارج

کرتی تھی لیکن شاید یہی زندگی تھی کہ اس کی اس ریہہ میں گرمی تھی جس سے آس پاس کی برف ایک لمحے کیلئے پگھلتی تھی اور پھر جم جاتی تھی۔ برف تراش تھک گیا۔ وہ مجسمہ بنانے کے قریب پہنچ گیا تھا کہ اچانک اس نے اٹھ کر اپنی ماڈل عورت کو دبوچ لیا برف ٹوٹ کر بکھرنے لگی ایسے لگتا تھا ابھی ان کے ستر ایک دوسرے پر کھل جائیں گے لیکن ایسا نہیں ہوا برف کی ایک موٹی تہہ دیکھتے ہی دیکھتے ان پر جمنے لگی۔ برف تراش مضمحل اور خجل سا ہو کر اپنے وجود کو لئے اٹھا اس کے اعضاء پھر سے تن گئے۔ وہ کرچ کرچ برف کو آہستہ آہستہ پھر سے ٹھوکر مارنے لگا اب کے اس کی ہتھوڑی میں البتہ وہ جان نہیں رہی تھی۔ اب وہ ایک آرٹسٹ نہیں لگ رہا تھا۔ اس کے ہاتھ کی ہر جنبش میں بے ترتیبی تھی۔ مجسمہ بگڑنے لگا اس کی ماڈل رونے لگی۔ اس کے آنسو اس کے گالوں پر جم کر اسے بدصورت بناتے تھے۔ برف تراش بھی رونے لگا وہ اپنے زیاں پر روتا تھا اس کے آنسو برف بلبلے بن گئے موٹے موٹے شفاف بلبلے۔ وہ اپنی اکارت جاتی محنت کے ساتھ بڑی دیر تک سسکیاں لیتا رہا۔ اندھیرا اور گہرا ہونے لگا برف وقت کی یہ شام غریباں اندھیری غمگین ضرور تھی لیکن اس اندھیرے کی ایک اپنی روشنی تھی۔ اندھیری روشنی۔ برف روشنی۔ میں نے اپنی سانسوں کو ٹوٹتے ہوئے محسوس کیا۔ اسی لمحے مجھے دھکا سا لگا میں آگے کو پھسلا۔ یہ ایک لق و دق صحرا تھا۔ عظیم برفانی صحرا جہاں برف نے ہر طرف برف پنجے گاڑ رکھے تھے۔ میرے پاؤں کے نیچے شیشہ برف تھی میں اس پر پھسلتا تھا میں شیشہ برف کے نیچے کی دنیا دیکھ رہا تھا۔ یہاں ایک چمک تھی اندھیری چمک۔ اندھیری نیلی چمک۔ میں چلتا تھا اور دیکھتا تھا مجھے چند چھچھوندریں رینگتی ہوئی نظر آئیں۔ انہوں نے برف سرنگیں بنا رکھی تھیں۔ وہ آتی جاتی ست سی لگتی تھیں۔ پھر میں نے وہاں ایک برف سمندر دیکھا۔ ٹھاٹھیں مارتا۔ اس میں ایک بڑی کشتی تھی کشتی میں کچھ لوگ تھے اور جانور تھے۔ کشتی برف سمندر میں ہچکولے کھاتی رہی پھر وہ ایک طرف کو جھکنے لگی پھر سیدھی ہونے لگی۔ پھر میں نے اُس سیانے کوّے کو دیکھا جو دور کی گرم دنیاؤں سے اڑتا ہوا ان کے درمیان آ کر بیٹھ گیا۔ کشتی میں خوشی کی کلکاریاں اُمڈ آئیں۔ اس برف رت میں کوا ان کے لئے سکھ سندیسہ لایا تھا۔ اس لئے سارے خوش تھے۔ دیکھتے ہی دیکھتے برف سمندر میں وہ طلاطم برپا ہوا کہ کشتی اُلٹ گئی اور اپنے سواروں سمیت غائب ہو گئی۔ غرق برفاب ہوئی۔ پھر میں نے ایک غار دیکھا جس کے منہ پر جالا تنا تھا۔ غار ہی میں ایک کبوتری کو دیکھا جو اپنے انڈوں پر بیٹھی تھی اس کے جسم کی گرمی

مفقود تھی۔ اس لئے انڈے برف ہوتے تھے اس کے پروں پر برف جمی تھی۔ وہ اڑنے کے قابل نہیں رہ گئی تھی۔ اس کی چونچ میں برف کی ڈلی تھی جسے وہ کبھی کبھی چوسنے لگتی تھی۔ میں ایسے عجائبات دیکھتا آگے کو روانہ رہا۔ یہیں ایک جانب ایک بوڑھی عورت دیکھی وہ چرخہ کات رہی تھی اس نے بالوں کی مینڈھیاں کر رکھی تھیں۔ اس کا چرخہ، اس کا تکلہ، اس کی پونی بس کچھ برف کے حصار میں تھا۔ اس کی مینڈھیوں پر برف جمی تھی۔ میں قریب گیا اسے سلام کیا۔ اس نے میری طرف دیکھا یہ میری ماں تھی جو ایک عرصہ ہوا مر چکی تھی۔ اس نے میرے سر پر ہاتھ پھیرنا چاہا وہ وہیں جم کر رہ گیا۔ میں رونے لگا وہ ہنس پڑی اس کا منہ پوپلا تھا دانت نہیں تھے۔ اس کے مسوڑوں پر برف کی تہہ تھی۔ وہ برف ہنسی ہنستی رہی میں حیران ہوتا رہا۔ میرا وہاں رُکنے کو جی چاہا۔ میں نے اس عورت کی گود میں گھسنے کی کوشش کی۔ اس کی برف بکل تڑخنے لگی۔ لیکن وہ غائب ہوگئی وہ ایک برف قبر میں جا گھسی تھی۔ قبر پر اس کا نام لکھا تھا۔ اللہ وسائی زوجہ اللہ دتہ زلف تراش محلہ بخشے والا گلی کلاں بیرون کچا دروازہ سکنہ...... آگے عبارت مٹی ہوئی تھی۔ میں جو عبارت پڑھ چکا تھا اسے بھی اب برف نے ڈھانپ دیا تھا۔ جو تحریر میں نے پڑھی تھی اس کے مطابق تو وہ میری ماں نہیں تھی پھر بھی وہ مجھے اپنی ماں سی لگتی تھی۔ شاید خدا ساری ماؤں کو ایک جیسا ہی بناتا ہے۔ خدا جس کی کوئی ماں نہیں لیکن وہ مائیں بناتا ہے وہ نیکوکار بزرگ بناتا ہے۔ بگڑے ہوئے تیور والے بچے بناتا ہے۔ بدکار عورتوں کو خوبصورتی عطا کرتا ہے۔ نیک پروینوں کو مکاری کے لبادے میں لپیٹ دیتا ہے۔ اسّی سالہ بوڑھوں کو شہوت دیتا ہے اور کلیوں کو یعنی نو خیز لڑکوں کو زنخے بنا دیتا ہے۔ نازک اندام اور سبک خرام عورتوں کو بانجھ کر دیتا ہے۔ وہ سیاہ رنگ راج ہنس بناتا ہے جو سفید موتی چگتا ہے۔ وہ رات کی کوکھ میں سے دن نکالتا ہے پھر ہر چیز کو برف کر دیتا ہے۔ مجھے اپنے پیچھے حضرت صاحب بولتے ہوئے لگے پھر لگا جیسے وہ تھک گئے ہوں۔ ان کی داڑھی بھی تھکی ہوئی لگ رہی تھی۔ میرے خیالات پر برف پڑنے لگی۔ ہیبت نے مجھے آ لیا میں سُن ہو کر دوزانو بیٹھ گیا۔ اے میرے رب مجھے سمجھ عطا کر کہ میں چیزوں کو جان سکوں۔ میں گڑگڑاتا رہا۔ اب کہ میں آنسوؤں کے بغیر روتا تھا کہ آنسو تو برف تھے۔

برف اپنی جگہ سے کھسکی یہ ایک دراڑ تھی۔ میں نیچے چلا گیا۔ یہ ایک نیلی برف سے سجا گھر تھا۔ برف پلنگ، برف جوتے، برف پوشاک، برف تاج، برف مورچھل، برف محل، برف زیرجامے،

برف عورت، برف ڈش میں برف کھانا سرو کرتی ہوئی ایک رقاصہ بھی تھی جو برف رقص کرتی تھی، وہ بہت مشاق لگتی تھی۔ اس نے میرا انگ انگ چھو ڈالا۔ چوم ڈالا۔ میری برف کا رنگ لال ہوا اور اس کا گدلا سبز۔ وہ برف رت میں گلاب تھی جس کی ہر ٹہنی پہ برف کانٹے تھے۔ میں زخمی ہونے لگا پھنکارنے لگا وہ مجھے مسلتی رہی رگیدتی رہی ایک بھی چنگاری پیدا نہ ہوئی۔ برف کو برف چھیدتی رہی نتیجہ ایک اور ٹھنڈی برف نکلا۔ اس نے مجھے چھوڑ دیا۔ وہ مجھ سے الگ ہوئی تو ایک دھاڑ سنائی دی دھاڑ میں اتنی گرمی تھی کہ میری ناک پہ جمی برف کا کرسٹل تڑخ گیا۔ میں نے سونگھا یہ لپک تھی تپش تھی۔ پھر ایک دھماکہ ہوا روشنی ہو اٹھی۔ نارنجی روشنی۔ اس روشنی میں، میں نے دیکھا اوپر جاتی سینکڑوں سیڑھیاں تھیں میں ان کی جانب چلا۔ یہ ست الوجود گیش کوش دیوتاؤں کا معبد تھا۔ وہ اپنی موٹی توندوں پہ ہاتھ لیٹے خراٹے لیتے تھے۔ معبدان کے مہیب خراٹوں سے کانپتا تھا سیڑھیوں کے آخر میں ایک وسیع [illegible] پر آگ جلتی تھی آگ ایک عظیم اژدھے کے منہ سے برآمد ہوتی تھی۔ اژدھے کی کنڈلی میں سارا جہان سمائے ہوئے تھے میں نزدیک ہوتا چلا گیا۔ میرے جسم پر جمی برف آگ کی گرمی سے پگھل گئی میں بالکل ننگا تھا۔

میں نے اپنی برہنگی چھپانے کی کوئی خاص کوشش نہ کی۔ قدم قدم آگے بڑھتا رہا۔ اب دھاڑ اور تپش بہت بڑھ گئی تھی، اژدھا اپنا بڑا سا منہ کھول کر سانس لیتا تھا۔ وہاں کئی دنیائیں جل کر راکھ ہوتی تھیں۔ اژدھے کی چنگھاڑتی ہوئی سانسوں کے ساتھ ساتھ چنگاریاں اڑتی تھیں اس کی زبان پر دہکتے انگارے دھرے تھے۔ وہ اپنی دوشاخہ زبان سے مجھے ہڑپ کرنے کی کوشش میں تھا۔ میں نے کئی زاویے بدلے۔ اپنے آپ کو بچایا اس کے ماتھے پر ایک ہی آنکھ تھی۔ اس لیے وہ دائیں بائیں دور تک دیکھ نہیں سکتا تھا میں زیادہ تر دائیں بائیں ہی رہا تاکہ اس کی دست برد سے بچا رہوں۔ میں کسی نہ کسی طرح ایک انگارہ اٹھانے میں کامیاب ہو ہی گیا۔ اسے ہاتھ میں زیادہ دیر تک نہ رکھ سکا جسم کا کوئی دوسرا حصہ بھی اسے سہارنے کے قابل نہ تھا اور کچھ نہ سوجھا تو میں نے اسے منہ میں رکھ لیا۔ پھر میں نے واپسی کی راہ لی۔ راستے میں پھر وہی زمستان حائل تھا۔ میرے جسم پر پھر برف اتر آئی۔ میرا انگ ڈھک گیا۔ میں ہولے ہولے واپس ہوتا رہا۔ میرے برف منہ میں انگارہ ابھی تک دہکتا تھا۔ یہ میرے منہ کو جلاتا تھا۔ پھر یہ ہوا کہ میرا صبر جواب دے گیا اور بند منہ تک رہا یہ انگارہ وجود [illegible]

برف ہو گیا۔ اب زبان پر پڑا یہ برف چھالا ثبوت کے طور پر رہ گیا ہے۔ اس نے اپنا منہ کھولا۔ پیالا معدوم ہونے کو تھا البتہ اس کا نشان موجود تھا۔ میں نے اور حضرت صاحب نے افسوس کیا اُس نے اپنی گردن ایک طرف ڈال دی۔ حضرت صاحب مراقبے میں چلے گئے۔ عمل کے وقت وہ ہمیشہ ایسی ہی بے عملی کے مرتکب ہوتے تھے۔ میں نے اس شخص کی طرف دیکھا جو ایک عظیم مشن پر گیا تھا اور ناکام لوٹا تھا۔ میں نے اسے پکارا وہ اب نہیں رہا تھا۔ اب ایک اور قبر کھودنے اور اُسے دفن کرنے کا مرحلہ درپیش تھا۔ میں کدال کندھے پر رکھ کر غار سے باہر آیا۔ میں اندھیرے کو ٹٹولتا آگے بڑھتا رہا۔ میں غار کے منہ پر بنی قبر کو عبور کر کے آگے آیا صرف ایک قبر کی جگہ بچی تھی۔ ہر طرف قبریں ہی قبریں تھیں۔ یخ قبرستان، قبروں پر نام پتے درج تھے۔ تاریخ پیدائش، موت کا دن، عمر، خاندان، شجرۂ نصب، جد، اولاد، جدِ امجد، برف کھاتہ، برف کھتونی، برف خسرہ، برف فردیں، برف احاطے۔ یہاں دلیل باز، تاریخ نویس، شاعر، درزی، غنڈے، شریف، گونگے، بہرے، ناحق، اندھے، بینا، ذہین، بزدل، آشنا، ناآشنا، حجت باز، دلال، راہب، پیر، عالم، جاہل، قاتل، مقتول، ظالم، مظلوم سب دفن تھے۔ ان کے ساتھ ان کے قصے، کرتوت، کہانیاں اور کارنامے بھی دفن تھے۔ تصویروں کے رنگ برف کینوس پر بکھرے مردہ گھڑیوں کی یاد دلاتے تھے۔ اسی گورستان میں جب یہ آخری قبر تیار ہو گئی تو میں نے اور حضرت صاحب نے مل کر مردے کو برف کا غسل دیا پھر اسے ایک پاک صاف برف کفن میں لپیٹ دیا۔ بیلچے سے برف کی تہہ اس پر جماتے ہوئے میں نے برف لفظوں سے اس کا کتبہ تیار کیا۔ اسے ایک بہادر شخص اور ایک ناکام پرومیتھیس (Prometheus) لکھا لیکن وہ ایک کھرا آدمی تھا اور اپنی دھن کا پکا تھا۔ وہ ایک عظیم مشن پر عمل کی راہ میں مارا گیا تھا۔ اسے شہید کہنا بھی شاید ٹھیک ہی ہوتا۔ لیکن میں نے اسے شہید لکھنے سے گریز کیا۔ ہم واپس غار میں آئے۔ اب ہم صرف تین ہی بچے تھے۔ میں، حضرت صاحب اور اُن کی صاحبزادی۔ وہ برف کی ایک نازک سل تھی۔ اس سل سے کئی رنگ لپکتے تھے جو اندھیرے کو ذرا سا روشن رکھتے تھے۔ اس کے بدن کی یہ جلتی بجھتی کمزور برف روشنی ہمیں ایک دوسرے کو محسوس کرنے کے لئے کافی تھی۔ ہم نے برف غذا کھائی اور لیٹ رہے۔

جو کچھ اب تک ہو چکا تھا اس کی ابتدا ہماری مشترکہ کوتاہی اور شدید لالچ کی وجہ سے ہوئی تھی۔ سب کچھ اچھا تھا۔ نرم گرم، فضا اچھی صحت بخش۔ سورج تھا چاند تھا۔ دن تھا رات تھی اور ہم تھے

مگن۔ اپنے حالوں میں مست! ہمیں کوئی اندیشہ ہی نہ تھا۔ ہم نے ہر چیز کا بے دریغ استعمال کیا۔ کھانا پینا، اوڑھنا، بچھونا ہر چیز وافر تھی۔ لیکن ہماری ناعاقبت اندیشی نے ہمیں یہ دن دکھایا کہ ہم نے سب کچھ کھو دیا۔ جنگل کاٹے گئے۔ ہم نے تمام لکڑی جلا دی۔ پھر گھریلو استعمال کی چیزیں، پلنگ، پیڑھی، میز کرسی، بچوں کے پنگوڑے تک ہماری غرضوں کی بھینٹ چڑھ گئے۔ سب کچھ ختم ہو گیا حتیٰ کہ ہمارے تن کے کپڑے تک اس مہم میں کام آئے۔ ہم ننگے بدنوں کے ساتھ بے شرمی سے ایک دوسرے کے پاس سے گزرتے تھے۔ سورج برف دھند کی اوٹ میں چلا گیا۔ پھر اس عظیم یخ نے ہمیں آ دبوچا۔ اب دریاؤں کا پانی برف تھا۔ زمین برف تھی آسمان برف تھا۔ ہر طرف برف تھی ہم مرتے تھے اور ٹھنڈ ہمیں مارتی تھی۔ ہم جتنا گرمی کی تلاش میں جاتے وہ ہم سے اور دور ہو جاتی۔ آگ تو کہیں تھی ہی نہیں۔ اب یہ دنیا ایک عظیم برف خانہ تھی۔ اتنی ٹھنڈ میں چونکہ محبت بھی نہیں ہو سکتی تھی سو ہم آپس میں لڑنے بھڑنے لگے۔ ایک دوسرے کو مارنے لگے۔ جو ٹھنڈ سے نہیں مرتے تھے یوں مر جاتے تھے اور قبریں بنتی تھیں۔ جو چند ایک بچ رہے وہ اس غار میں سمٹ آئے تھے۔ بہت سی سیڑھیوں کے بعد تحت الثریٰ کے بالکل قریب ہم جاگزیں ہوئے۔ ہم میں سے جو کوئی بھی برف لباس میں اوپر آتا وہ اپنے سامنے قبروں کا ایک جہان پاتا لیکن یہ بھی سب جانتے تھے کہ جب یہاں کوئی نہیں مرا تھا اور ایک بھی قبر موجود نہیں تھی تب بھی اس غار کے منہ پر ایک قبر موجود تھی۔ یہ کب سے تھی؟ کس کی تھی؟ کوئی نہیں جانتا تھا۔ اس پر کوئی کتبہ نصب نہیں تھا۔ حضرت صاحب سے کئی بار پوچھا گیا وہ کچھ بتاتے ہی نہ تھے۔ بس اپنی ریش مبارک پر ہاتھ پھیرتے اور دور کہیں دیکھنے لگے۔ چونکہ یہ قبر راستے کی رکاوٹ تھی اس لئے کچھ لوگوں کا خیال تھا کہ اسے راستے میں نہیں ہونا چاہیے۔ یہ پہلا موقعہ تھا کہ اپنے مختلف خیالات کی وجہ سے لوگ دو گروہوں میں بٹ گئے تھے۔ ایک گروہ حضرت صاحب کے ساتھ تھا اور دوسرا ان کا مخالف۔ کچھ کر گزرنے کی جرأت البتہ کسی میں نہیں تھی۔ سو یہ بے نام قبر موجود رہی۔ اب جب کہ میں حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی ہی رہ گئے تھے تو حضرت صاحب کو شاید علم نہیں تھا کہ میں ان کے مخالفوں میں سے ایک تھا۔ اس لئے جس شب اپنی برف شانتی کے ساتھ ان کا وصال ہوا میں نے دل میں ٹھانی کہ میں انہیں اس غار کے منہ پر بے نام ونشان قبر کے اندر دفن کروں گا کہ قبر کی اور جگہ بچی ہی نہیں تھی۔ جلد ہی میرے کدال کی ضربوں سے وہ قبر ٹوٹنے لگی۔ پہلے ایک درازی بھر

شگاف بڑا ہوا۔ میرے سامنے ایک گڑھا تھا۔ خالی۔ میں جھک کر اس گڑھے میں جھانک ہی رہا تھا کہ ایک دھماکہ ہوا اور گڑھے سے آگ کے شعلے برآمد ہونے لگے۔ جلد ہی آگ کے شعلے آسمان کو چھونے لگے۔ ہوا گرم ہونے لگی۔ گرمی اور حدّت کی لہر میں سب کچھ پگھلنے لگا۔ سارا یخ پانی ہو کر ایک طرف کو بہنے لگا۔ منجمد جھرنے زندہ ہو اٹھے۔ دبی ہوئی رکی ہوئی روئیدگی نے انگڑائی لی۔ سورج حیرانی میں ڈوبا ہوا نمودار ہوا۔ میرے اور حضرت صاحب کی صاحبزادی کے بدنوں پر جمی برسوں کی برف پگھلی تو ہم دونوں ایک دوسرے پر عیاں ہو گئے۔ ہم شرمساری سے نہیں بلکہ حیرت سے ایک دوسرے کو دیکھتے تھے۔

◆◆◆

# گُنڈ کا محراب ساز

**مرزا حامد بیگ**

میرے لیے اُس سُرخ ٹوپی والے محراب ساز مستری کو بھول جانا ممکن نہ تھا لیکن اس دنیا کے سودھندے ہیں اور جیتے جی کے ہزار بکھیڑے۔ اُس کی یاد رفتہ رفتہ دُھندلاتی چلی گئی۔

ریل کی اس برانچ لائن پر مختلف حیثیتوں میں سفر کرتے ہوئے تیس برس گزر گئے۔ ٹکٹوں کی پڑتال کے دوران ہزاروں بدقماش اور بدکردار مسافروں سے ملاقات ہوئی اور سیکڑوں انہونے واقعات کا گواہ ٹھہرا۔ اللہ والے بھی بہت سے ملے۔ نہیں سمجھ پایا اِس دنیا کے جھمیلے کو۔ اگلے برس انہی دنوں میں یہ نیلی وردی اُتر جائے گی۔ بیٹھ جاؤں گا گھر میں۔ ٹکٹ کاٹنے والا کٹر کہیں رکھ کر بھول جاؤں گا اور سنبھال لوں گا آرام کرسی۔ وقت کی گرد کو جھاڑ کر ایک ایک چہرہ لاؤں گا سامنے۔ تب باتیں ہوں گی تفصیل کے ساتھ۔

ٹرین اپنی مخصوص رفتار کے ساتھ ہچکولے کھاتی، دُھوئیں کے مرغولے اڑاتی، چلی جارہی تھی۔

جانے کیسے، آج برسوں کے بعد وہ سرخ ٹوپی والا محراب ساز مستری پھر یاد آ گیا۔ شاید اس لیے کہ وہ بھی دسمبر کی ایک ایسی ہی سرد رات تھی، جب معمول کی پڑتال کے بعد میں ایک خالی برتھ دیکھ کر تمباکو پینے کی خاطر بیٹھ گیا تھا اور اُس سے بات چل نکلی تھی۔

اُس کی تاتاریوں جیسی مخروطی ستواں ناک، کرنجی آنکھیں اور چوڑے شانے مجھے اب تک یاد ہیں۔

اُس نے سخت سردی میں صرف ایک سُوتی کرتہ پہن رکھا تھا۔

میں نے اُس سے پوچھا تھا: ''تمھیں سردی نہیں لگتی کیا؟''

وہ میرا سوال سُن کر مسکرا دیا تھا اور اپنے قدموں میں رکھے ہوئے تھیلے کی طرف اشارا کرتے ہوئے اُس نے کہا تھا:

''صاحب! اس تھیلے میں کرنڈی، ساہل، تیشہ اور گرمالہ...... ایک مستری کا سامان رکھا ہے۔ یہی تو دن ہیں کام کرنے اور جسم کے جوڑوں کو کھولنے کے۔''

میں اُس وقت تک اُس کے نام اور کام سے ناواقف تھا۔ اُس سے کام کی نوعیت اور مہارت کی بات چلی تو برابر میں بیٹھا ہوا ایک مسافر سخت حیران ہوُا، بولا:

''بابو جی، آپ انھیں نہیں جانتے...... کُنڈ کے ماتھے کا جھومر ہیں یہ۔ ان کی باریک کرنڈی اور تیشے کی شہرت دُور دُور تک پھیلی ہوئی ہے۔ حیرت ہے بابو جی کہ آپ انہیں نہیں جانتے۔''

میرے سامنے بیٹھے مستری نے یہ بات سُن کر عاجزی سے اپنا سر جھکا لیا۔

''کیا واقعی، مستری؟'' میں نے استفسار کیا۔

''صاحب، کیا عرض کروں؟ میں کیا اور میری اوقات کیا۔ یہ تو اُوپر والے کا خاص کرم ہے اور اس فقیر کی روزی کا سبب۔ جیسے تیسے سنگِ مرمر کاٹ لیتا ہوں تیشے کے ساتھ، اور ٹانکیں تھوپ لیتا ہوں۔ اللہ کارساز ہے۔ لوگ جھوٹ موٹ میں تعریف کر دیتے ہیں صاحب۔''

پھر جب باتوں باتوں میں اُس کے تعمیراتی منصوبوں اور کارناموں کی تفصیل معلوم ہوئی تو میرے لیے اُسے جلد بھول جانا ممکن نہ رہا۔ بغیر کسی طمع اور لالچ کے اُس کا خاندان گزشتہ تین پشتوں سے مسجد کی محرابیں، سنگی جائے نماز کی قطاریں اور منبر ہی بناتا چلا آیا تھا۔

وہ بہت ناپ تول کر بات کر رہا تھا، یوں جیسے مسجد کی محراب میں ٹائلوں کے جوڑ ملا رہا ہو یا سنگِ مرمر کو گود کر بنائے ہوئے کھانچوں میں رنگ دار مصالحہ بھر رہا ہو۔

اُس نے کُنڈ جانا تھا لیکن اُس زمانے میں ریل کی پٹڑی کُنڈ سے چار کوس پرے ایک لمبی قوس بنا کر نکل جاتی تھی۔ اُس موڑ پر جب ٹرین ذرا آہستہ ہوتی تو اکثر مسافر ویرانے میں اتر جاتے۔

گھنٹہ بھر ساتھ رہا ہوگا اُس کا، جب ٹرین ذرا آہستہ ہوئی تو وہ بھی اُس موڑ کے خاتمے پر چلتی ٹرین سے اُتر گیا۔

بے شک، وہ ایک غیر معمولی مسافر تھا۔ اُن گنے چُنے مسافروں میں بہت نمایاں، جو بہت

انوکھے اور مختلف معلوم ہوئے اور جن سے گزشتہ تیس برسوں کے دوران اس برانچ لائن پر ملاقات ہوئی لیکن اُس پہلی اور آخری ملاقات کے چند روز بعد گنڈ سے متعلق ایک چھوٹی سی خبر نے مجھے عجیب مخمصے میں ڈال دیا۔

خبر کیا تھی، اخبار بیچنے کا بہانہ تھا یا اخبار اور انتظامیہ کی ملی بھگت۔ اُس وقت میں ٹھیک طرح سمجھ نہیں پایا، اخبار میں ایک چھوٹا سا چوکھٹا بنا کر جہاں گنڈ کے شب و روز بیان کیے گئے تھے، وہیں ایک شادی شدہ عورت کے قتل کی خبر بھی درج کر دی گئی تھی۔

میرے لیے اُس خبر کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ خصوصی نامہ نگار نے گنڈ کے ایک مشہور محراب ساز مستری کو مبینہ طور پر اپنی بدچلن بیوی کا قاتل قرار دیا تھا۔

جو ہُوا سو ہُوا، پر کیا وہ مشہور محراب ساز مستری وہی سرخ ٹوپی والا جوان تھا؟ کیا وہ قاتل بھی ہو سکتا ہے؟ میں برابر سوچتا رہا۔ اپنے فرائضِ منصبی کے سبب گنڈ جا کر حقیقت معلوم کرنا میرے لیے دشوار تھا۔ صرف یار دوستوں میں بات چلتی رہی۔ احباب نے اسے ایک اندھا قتل ہی قرار دیا یا انتظامیہ کی ملی بھگت۔ میری الجھن اپنی جگہ قائم رہی۔

مسافروں کے ہاتھوں میں تھامے ہوئے اخبارات میری نظروں سے گزرتے رہے پر عدالتی کارروائی کی رپورٹنگ کہیں دیکھنے کو نہ ملی۔

لوگ کہتے ہیں کہ مستری نے عدالت میں صرف ایک ہی استدعا کی:

''صرف تھوڑا سا کام رہ گیا ہے صاحب۔ محراب کا یہ کام اُدھورا رہ گیا تو آگے کیا مونہہ دکھاؤں گا صاحب......''

لیکن ایسی باتیں عدالتی کارروائیوں کو متاثر تھوڑی کر سکتی ہیں۔

پھر معلوم ہوا کہ مستری پھانسی چڑھ گیا۔

بڈھا آدمی بھی کس کام کا، مسلسل تھکا دینے والے سفر میں اونگھ کے سبب، میں جیسے اِرد گرد کی دنیا سے کٹ کر رہ گیا تھا۔ جب آنکھ کھلی تو میرے سامنے اور برابر کے اکثر مسافر تبدیل ہو چکے تھے۔ سوچا اگلے اسٹیشن سے ٹکٹوں کی پڑتال شروع کروں گا، اور اطمینان کے ساتھ سنبھل کر بیٹھ گیا۔

''بابو جی اس برانچ لائن پر سفر کرتے ہوئے تین برس گزر گئے۔

''مجال ہے کبھی آنکھ لگی ہو۔ آپ پر خدا کی خاص مہربانی ہے صاحب لیکن یہ نیک دل لوگوں کی خاص پہچان ہے۔''

سُرخ ٹوپی اوڑھے، مخروطی ستواں ناک، کرنجی آنکھوں اور چوڑے شانوں والا میرا نیا ہمسفر گویا مجھ سے مخاطب تھا اور میں حیران کہ برسوں پہلے وہ پھانسی چڑھ جانے والا محراب ساز مستری دوبارہ کیسے جی اُٹھا۔

وہ کہہ رہا تھا: ''نت دن اجنبی بھلے مانس مسافروں سے ملتا ہوں صاحب، ہمیشہ کے لیے بچھڑ جانے کے لیے، رآشک آتا ہے اُن پر، پر میرے کام کی نوعیت ہی کچھ ایسی ہے صاحب کہ ہر طرف جانا پڑتا ہے۔''

پھر اُس نے صدری کی بالائی جیب سے مُڑا تُڑا سگریٹ نکالا اور اسے سلگاتے ہوئے گہرا کش لیا۔

''دل نہ بھی چاہے تب بھی جانا پڑتا ہے صاحب! اپنے پُرکھوں کا کوئی وعدہ نبھانے کی خاطر۔ پرانے حساب چکانے ہوتے ہیں۔ گزشتہ چار پشتوں سے ہم یہی کچھ کرتے آئے ہیں۔ لوگ کہیں کے کہیں پہنچ گئے صاحب لیکن ہم وہیں کے وہیں ہیں۔ سنگِ مرمر اور ٹائلوں کی کٹائی اور چنائی پر مجھے کوئی گھمنڈ نہیں۔ یہ تو اوپر والے کی خاص عطا ہے صاحب، اور اس فقیر کی روزی کا سبب۔ وگرنہ ایک لاوارث بچہ کس کام کا صاحب۔ اللہ کارساز ہے۔

والد صاحب قبلہ نے سوائے مسجد کی محرابوں کی تزئین کے، دوسرے کام کو کبھی ہاتھ نہیں لگایا۔ جوانی میں گزر گئے، مجھے تنہا چھوڑ کر اپنے ادھورے کاموں کے ساتھ۔''

''کیوں نہیں کرتے کوئی دوسرا کام۔ در بدر پھرتے ہو'' میں نے کہا۔

''بابو جی، شوقین مزاج بہت مجبور کرتے ہیں کہ رہائشی بنگلوں کی آرائش کرو۔ مونہہ مانگی اُجرت بھی دیتے ہیں لیکن مجھ سے ایسا ہوتا نہیں صاحب۔ اللہ کے گھر سنوارتا ہوں، اسی لیے اجنبی علاقوں کا ہو کر رہنا پڑتا ہے۔ گھر بار چھوڑنا پڑتا ہے۔ مہینوں پلٹ کر خبر نہیں لیتا۔ لوگ کہتے ہیں ہم ٹھنڈی مٹی کے بنے ہیں۔ کیا کریں صاحب! کس کا جی نہیں چاہتا کہ اپنے گھر میں رہے۔''

''شادی شدہ ہو؟''

''ہاں صاحب۔ ابھی دو ماہ پہلے شادی ہوئی ہے۔ لیکن کیا کرو صاحب، یہ کام بھی تو کرنے ہیں۔''

''بے شک۔'' میں ہار گیا۔

……

اب کدھر کا ارادہ ہے؟ میں نے پوچھا۔

اپنے آبائی علاقے میں جا رہا ہوں صاحب! گنڈ کا نام تو سُن رکھا ہوگا آپ نے۔ روز گزرتے ہیں اُدھر سے، پر دیکھا نہ ہوگا اُتر کر۔''

''ہاں...... گنڈ کیا، عشرت گنڈ کہو نا، خاصا بدنام علاقہ ہے۔''

''کوئی بدنام سا بدنام...... عمودی سنگلاخ چٹانوں اور پتھریلی غلام گردشوں میں آباد یہ ہنستا بستا قصبہ ہمیشہ سے ایسا نہیں تھا صاحب۔ تاتاری نین نقش والے خوش حال گاڑی بانوں کے مستقل قیام کے سبب صدیوں سے آباد اور نیک نام تھا۔ دیکھتے دیکھتے اسے جانے کس کی نظر کھا گئی ہمارے جانباز قبیلے کے بخیے اُدھڑ گئے۔ ہمارے چیتل جڑے حویلیوں کے دیوہیکل دروازوں کی چرچراہٹ دم توڑ گئی۔ کیا یہ تبدیلی محض بھاپ کے پہیے کی اس طرف آمد سے ہوئی۔

''میں کیا کہہ سکتا ہوں میاں۔ بس نام سن رکھا ہے تمہارے علاقے کا۔''

''صاحب! چند لشکتے ہوئے ڈبوں کے ساتھ ریل کی سیٹیاں مارتا ہوا انجن پلک جھپکتے میں گزرتا ہے اُدھر سے۔ لمحہ بھر ٹھہر کر چند شہری بابو اُتارتا ہے اور اس بستی کو پہلے سے کہیں زیادہ ویران کر جاتا ہے۔ کیا جانیے صاحب، بے روزگاری اور بھوک نے یہ دن دکھائے یا کوئی اور وجہ ہے۔ ہمارے نیک نام قصبے کو ایک بڑی عشرت سرائے میں بدل دیا گیا صاحب! جہاں شب بسری کے لیے تاتاری آنکھوں اور چوڑے شانوں والی دراز قامت لڑکیاں سو پچاس روپے میں مل جاتی ہیں۔ اس بستی کے دن اُونگھتے اور راتیں جاگتی ہیں۔ عارضی مسرتوں کی تلاش میں دُور دُور سے آئے ہوئے رال ٹپکاتے بڈھے، مقتدر اکابرینِ ملت، فوجی جوان، اخبار نویس، شاعر اور ادیب، غرضیکہ ہر طرح کے افراد اُدھر آتے جاتے ہیں۔ پیشہ ورانہ غمزوں اور جھوٹے عشوؤں سے تسکین پاتے ہیں۔''

''اچھا...... یہ لوگ بھی؟''

''ہاں صاحب، ہر طرح کے لوگ آتے ہیں اُدھر...... میں بہت چھوٹا سا تھا صاحب، جب اِس بستی کو چھوڑ بھاگا تھا۔ سر پر تھا جو کوئی نہیں۔ بہت کام کیا اِدھر اُدھر۔ اب سوچا ہے اُس گناہوں کے گھر میں ایک مسجد سنوار دُوں۔ اس سانس کا کیا اعتبار۔ آئی آئی، نہ آئی نہ آئی۔ سب یہی سوچ کر چل پڑا صاحب......''

نوجوان مستری مسجد کی محراب میں ٹائلوں کے جوڑ ملا رہا تھا۔ سنگِ مرمر کو گود کر بنائے ہوئے کھانچوں میں رنگ دار مصالحہ بھر رہا تھا۔

عمودی سنگلاخ چٹانوں اور پتھریلی غلام گردشوں میں سے گزرتی ٹرین کے دھندلے شیشوں میں اب اکاذ کا روشنی جھلملانے لگی تھی اور ٹرین کی رفتار سست پڑ گئی تھی۔

''مستری جی! ''اسٹیشن آنے والا ہے۔''

''ہاں صاحب...... یہ مٹی مٹی روشنیاں عشرت گنڈ کی ہی ہیں۔ میں یہیں اُتروں گا صاحب۔ میرے لیے دعا کیجیے گا۔''

''اچھا، ایک بات بتاؤ...... تمہارے والد صاحب بھی کیا اسی طرح کی سُرخ ٹوپی پہنا کرتے تھے؟''

''جی...... جی ہاں صاحب...... لیکن لوگ کہتے ہیں کہ وہ میری طرح ٹھنڈی مٹی نہ تھے۔ بہت گرم مزاج تھے۔ خدا مغفرت کرے......

بس صاحب، اب چلتا ہوں۔ عمر نے وفا کی تو پھر کبھی......''

''انشاءاللہ۔''

سرخ ٹوپی والا نوجوان مستری اپنے سامان کو سمیٹتے اور سلسلۂ کلام کو مختصر کرتے ہوئے اُٹھ کھڑا ہوا۔

''خدا حافظ۔''

وہ عشرت گنڈ کے نیم تاریک اسٹیشن کی تاریکی میں اُتر گیا۔

لمحہ بھر رُک کر ٹرین ایک بار پھر چل پڑی تھی۔ میں نے کھڑکی میں سے بیٹھے بیٹھے اُس کے متحرک ہیولے کو انتہائی سرعت کے ساتھ ریلوے پھاٹک کے پار اِکا دُکا ٹمٹماتی ہوئی روشنیوں کی جانب

اُترتے دیکھا۔

ایسے میں، میرے جی میں جانے کیا آئی کہ اُسے آواز دوں اور چیخ چیخ کر بتاؤں کہ مستری، تیرا باپ گرم مزاج ہرگز نہیں تھا۔ میں نے اُسے تیری عمر میں دیکھا ہے۔ جان لو کہ وہ کسی گہری سازش کا شکار ہوا...... نہیں سنوارنے دیں گے تمہیں اللہ کا گھر...... یہ عشرت گنڈ کی انتظامیہ، یہ رال ٹپکاتے بڈھے...... یہ جھوٹ کے پلندے......

لیکن میں ایسا نہ کر سکا۔

میں نے بہت آگے جانا تھا، ٹرین کے ساتھ، اور ٹھنڈ بڑھتی جا رہی تھی۔ ٹکٹوں کی پڑتال کی بجائے میں نے اپنے سفری تھیلے میں سے کوٹ نکال کر اپنے کندھوں پر ڈال لیا اور باہر کھلنے والی کھڑکی کے ٹھنڈے شیشے کے ساتھ سر ٹیک دیا۔

ٹرین ایکبار پھر اپنی مخصوص رفتار کو پانے کی کوشش میں تھی اور عشرت گنڈ کا نوجوان محراب ساز مستری پیچھے رہ گیا تھا۔

◆◆◆

# اگر آنکھ کھل گئی تو......

## خالد فتح محمد

مجھے لگتا ہے کہ آنکھ کھلی تو میں مر جاؤں گا!

اگر اسی طرح جینا پڑ گیا تو زندگی اندھیرے میں گزرے گی، اور موت! موت بھی اندھیرا ہے...... ایک طویل، گہرا اور کبھی نہ ختم ہونے والا اندھیرا..... ایسا اندھیرا جس کے کنارے بھی اندھیرے کے ہیں، سرحدیں بھی اندھیرے کی، آغاز بھی اندھیرا اور اختتام تو ہے ہی نہیں..... تاحدِ نظر اندھیرا، ایک طویل سرنگ، جس کا کنارا نہیں۔ جب اندرا گاندھی نے دربار صاحب پر فوج کشی کی، امریکہ نے پہلے عراق پھر افغانستان میں اپنی فوج بٹھا دی اور پاکستان دہشت گردوں کا گہوارا بن گیا تو عالمی سفارت کار اور تجزیہ نگار سرنگ کے دوسری طرف روشنی کی بات کرتے تھے۔ میں روشنی والے حصے کو نہیں سمجھ سکتا تھا۔ آج جب میں زندگی کے اندھیرے میں موت کی طویل سرنگ کو دیکھتا ہوں...... ایسی سرنگ کو جس کا دوسرا کنارا نہیں تو ان سفارت کاروں اور تجزیہ نگاروں کی بات میری سمجھ میں آ جاتی ہے۔

مجھے آنکھیں بند کر کے جینا پڑے گا۔ یہ کوئی زندگی ہوگی؟ میری آنکھیں بند ہیں، میں روشنی کو دیکھ نہیں سکتا، صرف محسوس کر سکتا ہوں، وہ بھی اس لیے کہ میں اب تک کی زندگی کا بیشتر حصہ روشنی میں نہاتا رہا ہوں اور چوں کہ میں نے روشنی کو دیکھا ہوا ہے، اس لیے اسے محسوس بھی کر سکتا ہوں۔ انسان اُسی چیز کو محسوس کر سکتا ہے جس سے اُس کی شناسائی ہو۔ شناسائی ہونا بھی ایک نعمت ہے۔ اگر میری روشنی سے شناسائی نہ ہوتی تو میں اندھیرے سے کیوں کر متعارف ہوتا۔ اندھیرا اُس خواب کی طرح ہوتا ہے جو ہر رات کو نظر آتا ہے لیکن زندگی پر اُس کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ میں جب دنیا

میں آیا تو گویا اندھیرے سے روشنی میں آیا تھا اور روشنی سے اتنا ڈر گیا تھا کہ میں نے رونا شروع کر دیا تھا۔ اُس کے بعد سے آج تک میں ایک عجیب سے مخمصے میں رہا ہوں، روشنی میری زندگی ہے اور اندھیرا میرا ہمدرد۔ اسی لیے شاید میں آنکھیں کھولنے سے ڈر رہا ہوں، میں زندگی کرتے کرتے تھک گیا ہوں اور اپنے ہمدرد کے کچھ الفاظ سننے کے لیے اُس کے پاس جانا چاہتا ہوں۔

اگر میں آنکھ کھول لیتا ہوں اور آنکھ کھولتے ہی مر جاتا ہوں تو آنکھ کھلنے اور مرنے کے درمیانی لمحے کے ہزارویں حصے میں مجھے روشنی نظر آئے گی۔ کیا میں اُس روشنی کو اپنی آنکھ میں لے کر مروں گا؟ موت تو اندھیرا ہے اور اُس روشنی کے وہاں مستقل قیام سے میں مرا ہوا نہیں کہلاؤں گا؟ ڈاکٹروں کے مطابق شاید مر چکا ہوں گا لیکن اُس لمحے کے ہزارویں حصے کی روشنی

مرے ہوئے لوگوں کی آنکھیں بند ہوتی ہیں اور منہ حیرت سے کھلے ہوتے ہیں۔ شاید موت میں اُنھیں اتنی کشش نظر آتی ہے کہ وہ حیران ہو جاتے ہیں۔ مجھے زندگی میں کشش نظر آتی ہے، اس لیے میں مرنا نہیں چاہتا۔ میں اگر کبھی مرا تو شاید میرے چہرے پر حیرت نہ ہو اور نہ ناپسندیدگی، بلکہ غصہ ہو، ایسا تاثر جو گالی دینے سے پہلے ہوتا ہے۔ میں نے مرے ہوئے لوگ زیادہ نہیں دیکھے۔ دادا پہلا مرا ہوا آدمی تھا جسے میں نے دیکھا۔ دادا کی وہ شکل آج نصف صدی سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے بعد بھی، میری آنکھوں کے سامنے ہے۔ اس کے چہرے پر مسکراہٹ تھی۔ ہم دادا کو کبھی مسکراہٹ کے ساتھ منسلک نہیں کرتے تھے۔ اس کے چہرے پر ہمیشہ غصہ اور ماتھے پر بل ہوتے۔ اُس نے مرتے دم شاید کوئی ایسی دلچسپ چیز دیکھ لی تھی جس کی وجہ سے اُس کے ہونٹوں پر مسکراہٹ پھیل گئی تھی۔

میں مرنے والوں کی آخری رسوم کی ادائیگی میں جانا نہیں چاہتا لیکن یہ ایک معاشرتی عمل بن کے رہ گیا ہے۔ میں اُنھیں اُسی طرح یاد رکھنا چاہتا ہوں جیسے وہ اپنی زندگیوں میں تھے۔ میں نے دور کی ایک رشتے دار خاتون کو دیکھا۔ اُس کے منہ میں دانت نہیں تھے اور چہرہ اس طرح پچکا ہوا تھا کہ وہ جو اپنی زندگی میں باوقار بزرگ عورت ہوا کرتی تھی، مرنے کے بعد مضحکہ خیز لگتی تھی۔ میں نے اپنے باپ کے چہرے کو دیکھا۔ اُس کے چہرے پر نہ تو حیرت تھی اور نہ ہی مسکراہٹ۔ مجھے لگا کہ وہ ایسے ہی آنکھیں بند کیے لیٹا ہے اور اگر میں ذرا بھی ہلا تو مجھے ڈانٹ دے گا۔ چنانچہ میں ڈانٹ کے خوف سے

بہت دیر تک اپنی جگہ سے نہ ہلا۔ میں نے اپنی ماں کے چہرے کو نہیں دیکھا۔ مجھے یہ خوب تھا، اگر اس کے چہرے پر ایسا تاثر ہوا جیسے وہ بلا رہی ہو تو میں کیا کروں گا! میں نے کبھی ماں کی حکم عدولی نہیں کی تھی۔ مرے ہوئے لوگوں کے تاثرات میرے لیے اُلجھاؤ کا سبب بن گئے۔ چند لوگ ایسے تھے کہ جن کی زندگیاں پرسکون تھیں لیکن جب وہ مرے تو اُن چہروں پر بے اطمینانی اور پریشانی تھی اور کچھ لوگ ایسے بھی تھے کہ جن کی زندگیوں میں ہمیشہ بے اطمینانی اور پریشانی تھی اور جب وہ مرے تو ان کے چہروں پر سکون تھا۔ پرسکون زندگی والوں جب اپنی موت کے بارے میں اطلاع ملی ہوگی تو وہ زندگی کے ساتھ چمٹے رہنا چاہتے ہوں گے اور دوسرے کے لیے چھٹکارے کی نوید ہوگی...... اس لیے میں نے مرے ہوئے لوگوں کر دیکھنا بند کر دیا۔

کیا مرنا ضروری ہے؟ قطعاً نہیں۔ بہت سے لوگ مر کر بھی زندہ ہیں اور یا پھر وہ مرے نہیں، صرف انھیں مرے ہوئے سمجھا جاتا ہے۔ مقدونیہ کے سکندر کو زہر آلود تیر نے موت سے ہم کنار کر دیا تھا، سوچنے کی بات...... اگر اُسے تیر نہ لگتا تو شاید وہ آج بھی زندہ ہوتا۔ اُس کی عمر کیا ہوتی؟ یہی چند ہزار سال! نپولین نے سینٹ ہیلینہ میں اپنی قید کے دوران میں سنکھیا کھایا یا اُسے دیا گیا اور وہ مر گیا ورنہ وہ آج بھی زندہ ہوتا اور ہٹلر خودکشی کر گیا۔ مرنا ضروری نہیں، ضروری اگر ہے تو صرف جیے جانا۔ میں مرنا نہیں چاہتا، مرنا تو شاید حماقت ہے۔ مر کر انسانی روشنی سے محروم ہو جاتا ہے۔ ہمارے گھر میں ایک ایسا کمرہ تھا جس میں کوئی نہیں جایا کرتا تھا اور سب اُسے قبر کہتے تھے۔ ایک دن میں نے اس کے اندر جانے کا فیصلہ کر لیا۔ تب میں بچہ تھا۔ میں جب کمرے کے دروازے کے سامنے پہنچا تو خوف نے میرے حواس پر قبضہ کر لیا۔ میری ٹانگیں کانپ رہی تھیں، مجھے لگ رہا تھا کہ دروازے کے دوسری طرف میری موت کھڑی ہے، اس لیے مجھے اُس طرف نہیں جانا چاہیے۔ مگر خوف کے ساتھ ساتھ طفلانہ تجسس مجھے اُکساتا رہا۔ یہ بھی خوف تھا کہ کوئی مجھے اندر داخل ہونے سے پہلے دیکھ کر روک نہ لے! مجھے جلدی کرتے ہوئے احتیاط سے بھی کام لینا تھا۔ میں نے دروازے کو آہستہ سے دھکیلا تو وہ کھلا نہیں۔ میں نے تھوڑا زور لگایا تو مجھے لگا کہ دروازہ بھی کھلنے سے ڈر رہا تھا اور کھلنے کی خشک سی آواز کراہ سے مشابہ تھی۔ اپنے خوف سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے ایک دم دروازہ کھول کر میں اندھیرے میں داخل ہو گیا۔ میں نے جیسے ہی دروازہ بند کیا، مجھے لگا کہ اندھیرے نے مجھے نگلنا شروع

کر دیا ہے! اندھیرے کے مگرمچھ کی گرفت سے اپنے آپ کو آزاد کراتے ہوئے مجھے ایک بو کا احساس ہوا۔ یہ ایک سیلی سی بو تھی۔ کیا قبر میں بھی ایسا اندھیرا اور بو ہوگی! گو لاش کو معطر کیا جاتا ہے لیکن اس خوشبو کو اندھیرے کی بُو کھا جاتی ہوگی اور پھر گوشت خور کیڑے...... لہٰذا لاشوں کو حنوط کرنا چاہیے تا کہ ان کی انا محفوظ رہے۔

میں مرنا نہیں چاہتا اس لیے آنکھیں نہیں کھولوں گا!

اگر میں نے آنکھیں کھول لیں تو مر جاؤں گا۔ یہ رات کتنی پُر سکون ہے! ایسی راتیں میرے لیے ایک خواب ہوا کرتی ہیں۔ میں اکثر خواب دیکھتا ہوں اور صبح اٹھنے سے پہلے انھیں بھول جایا کرتا ہوں۔ اگر کچھ یاد رہتا ہے تو رات کا سکون۔ میں رات کو خاموشی کے ساتھ سرگوشی کرتے سن سکتا ہوں۔ سست خرام ہوا بھی اس سرگوشی میں اپنی آواز شامل کر دیتی ہے۔ یہ رات کا وہ حصہ ہے جب دن کی کثافتیں ایک مختصر سے وقفے کے لیے غائب ہو جاتی ہیں اور رات کی اپنی خوشبو ہر طرف سے آنا شروع ہو جاتی ہے، بالکل جوان عورت کے جسم کی بو کی طرح جس میں کلون کی خوشبو شامل ہو کر اس بو میں ایک دعوت بھر دیتی ہے۔ دعوت لیے ایسے وقت میں آنکھیں کھول کر میں رات کے حسن کو مجروح نہیں کرنا چاہتا۔ میرے مرتے ہی گھر میں ایک شور مچ جاتا ہے۔ ٹیلی فون پر میرے مرنے کی اطلاع، موبائل فونوں پر میری موت کی تصدیق کے لیے آئے ہوئے کال، کچھ بچوں کا بے یقینی اور پریشانی میں اور کچھ کا تجسس میں رو کر اپنی طرف متوجہ کرنا، جوان عورتوں کی سرگوشیاں، اُدھیڑ عمر کی عورتوں کی حیرت زدہ دبی دبی آہیں، بوڑھی عورتوں کے بین، جوان مردوں کی لاتعلقی اور بوڑھے آدمیوں کی اللہ توبہ نے ذو دھاری تلوار کی طرح رات کے سکون کو چیر دینا ہے۔ میری موت اس سکون کے تسلسل سے زیادہ اہم نہیں۔

میری ماں میرے باپ سے ڈرتی تھی اور مجھے اپنے باپ کی لاش کے پاس جلتے ہوئے بھی خوف آتا تھا۔ میری بیوی مجھ سے نہیں ڈرتی، اُس نے ساری عمر میرے مقام سے سمجھوتا نہیں کیا، نتیجتاً میری اولاد مجھ سے نہیں ڈرتی۔ انھیں میری لاش کے سامنے سگریٹ پیتے ہوئے، باتیں کرنے میں کوئی جھجک نہیں ہوگی۔ اپنی ماں کی طرح وہ بھی گستاخ ہیں۔ میرے دادا اور باپ سخت مزاج آدمی تھے اور ان کی سخت مزاجی کو دادی اور میری ماں نے قبول کر لیا تھا۔ گھر کی روایت نے میرے مزاج میں بھی سختی بھر دی تھی لیکن میری بیوی نے ہمیشہ مزاحمت کی۔ شاید وہ اس دور کا اثر تھا جس میں مزاحمت اور احتجاج

زندگی کا حصہ تھے۔ اب مزاحمت کی جگہ بدتمیزی، گستاخی اور شدت پسندی نے لے لی ہے اور منطق زندگی کا حصہ نہیں۔ میں شاید بے منطق لوگوں میں منطق کا متلاشی رہا ہوں۔ مزہ تو یہ ہے کہ ان کی اپنی منطق ہے اور وہ زندگی کو اس کی مطابقت سے دیکھتے ہیں۔

میں مر کر بھی بے منطقوں کے ہاتھ نہیں لگنا چاہتا اس لیے آنکھیں بند رکھوں گا۔

میں اگر عورت ہوتا اور مجھے یہی احساس ہوتا کہ آنکھیں کھولتے ہی مر جاؤں گا تو میرے لیے آنکھیں بند رکھنا ممکن نہ ہوتا۔ میرا شوہر، کبھی نہ چاہتا کہ میری آنکھیں بند رہیں حالانکہ ہر خاوند کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کی بیوی یا تو آنکھیں بند رکھے یا اس کی آنکھیں بند رہیں۔ عورت کی خوب صورتی اس کی آنکھیں کھلی ہونے میں ہے۔ کھلی آنکھوں والی عورت تو زندہ عورت ہوتی ہے اور بند آنکھوں والی عورت موت کی خنکی کا پیغام...... ایسا پیغام جس سے ہر مرد خائف ہوتا ہے۔ شاید میرے بچوں کا رویہ مختلف ہوتا۔ مجھے سخت مزاجی ورثے میں ملی تھی جو میری بیوی کو پسند نہیں تھی۔ اگر میں عورت ہوتی تو بچے میرے چہرے کو مختلف جذبے سے دیکھتے۔ میرا مرنا ایک ناقابل تلافی نقصان ہوتا جب کہ ایک باپ کی حیثیت میں، میرا مرنا قدرت کا دانش مندانہ اقدام تھا۔ بطور عورت کیا میں وہی ہوتا جو میری بیوی ہے؟ قطعاً نہیں، میں مختلف عورت ہوتا اور میری ترجیحات بھی مختلف ہوتیں، شاید اس کی وجہ میرا آدمی ہونا دنیا کی کسی اور نوعیت کے ایکسپوژر ہو سکتے ہیں۔

اچانک رات کی خوشبو ہر طرف پھیل جاتی ہے۔ مجھے اپنا جسم ہلکا ہوتے محسوس ہوتا ہے۔ مجھے لگتا ہے، رات کی نرمی اور میرا جسم ایک ہی وجود بنتے جا رہے ہیں۔ اندھیرا تو شروع سے میرا ہمدرد رہا ہے۔ میں اس اندھیرے کو گلے لگانا چاہتا ہوں۔ اس کو گلے لگانے سے پہلے ایک نظر اسے دیکھنا بھی چاہوں گا اور اگر میں نے آنکھ کھول لی تو میں مر جاؤں گا۔ مجھے ایک دم خیال آتا ہے کہ میں کہیں خواب تو نہیں دیکھ رہا کیوں کہ ایسے خواب میں اکثر دیکھا کرتا ہوں۔ پھر میں سوچتا ہوں کہ میں جاگ رہا ہوں کیونکہ ہر خیال، ہر سوچ، ہر امکان واضح ہے۔ ساتھ ہی یہ خیال بھی اتنی ہی شدت کے ساتھ آتا ہے کہ خواب دیکھ رہا ہوں کیونکہ اس طرح کی فینٹسی صرف خوابوں ہی میں ہوتی ہے۔ میں تصدیق کے لیے اپنے چٹکی کاٹنے کا فیصلہ کرتا ہوں اور پھر سوچتا ہوں، اگر میری آنکھ کھل گئی تو......!

◆◆◆

# جھاگ

## طارق محمود

کسی قسم کی جھاگ دیکھتے ہی اس کے ذہن میں کھلبلی سی ہونے لگتی۔ شبہات اور خیالات کا اختلاط سوچ کا ایک طویل سلسلہ شروع کر دیتے۔ جھرجھری سی ہونے لگتی، وہ اپنے آپ کو سمیٹتی۔ وجود میں ارتعاش بڑھتا تو جھاگ جیسی اٹھان دکھاتی اور وہ بے دست و پا وجود کی طرح بے حال ہو جاتی۔

یہ ایک عجیب سی کیفیت تھی کبھی تو محض تصور سے دل متلانے لگتا اور کبھی ایک گداز اس کے جسم کے نہاں خانوں کو ٹٹولنے لگتا اتنی زندگی گزارنے کے باوجود بھی وہ سمجھ نہ پائی کہ آخر جھاگ کا اس کی زندگی سے کس قسم کا رشتہ تھا۔

برس ہا برس پہلے جب وہ چھوٹی سی تھی۔ لڑکپن کا زمانہ تھا اس کا کبھی کبھار ننھیال کے ہاں جانا ہوتا۔ حویلی کے باہر پھولے پیٹ والی سیاہ بھینس آسمان پر نظر ٹکائے ڈکارتی، بلبلاتی اس کے زخرے سے عجیب عجیب آوازیں نکلتیں۔ بھینس کے منہ سے ٹپکتی لیس دار جھاگ دیکھ کر وہ خوف زدہ ہو جاتی ڈیوڑھی سے ہوتی ہوئی صحن کی طرف بھاگتی۔ بھینس کے کراہنے میں بتدریج کمی آ جاتی اور چند ساعتوں کے بعد فضا میں باریک سی آواز ابھرتی۔ جھلی میں لپٹا لوتھڑا حرکت کرتا اور اس میں سے ایک بچھڑا ٹپک پڑتا۔ وہ یہ منظر بھول نہ پائی تھی عجیب بات تھی دودھ سے بنی کوئی شے دیکھ کر، لسی پر تیرتی جھاگ کو دیکھ کر، کھیر۔ برفی۔ کھویا۔ اس کی آنکھوں کے سامنے ڈکارتی کرلاتی بھینس کا منظر آ جاتا اس کے منہ سے ٹپکتی جھاگ ہر شے کو گڈمڈ کر دیتی۔

سحر کا بچپن ساحلی شہر میں گزرا۔ اکثر و بیشتر سمندر کا رخ اُس کا معمول تھا۔ وہ لوگ ویسے بھی ساحل کے قرب میں رہائش پذیر تھے۔ گھنٹوں ریت پر چلنا۔ سمندری لہروں کی اٹھان، پسپائی اور

جھاگ کی اچھل پھچل ہوتی دبیز تہیں بھلی لگتیں۔ ننگے پاؤں ریت پر چلتی، رچی بسی نمی اور سیلے پن کا گداز اس کے اندر اٹھکیلیاں کرتا۔

رات گئے، سمندری لہروں کی مار دھاڑ سے کان مانوس ہو چکے تھے۔ ٹھاٹھیں مارتیں لہریں عجب منہ زوری سے ساحل کی طرف لپکتیں۔ سوئے ہوئے ساحل کو بھنجوڑتیں۔ ریت کی بے بس تہوں میں سرایت ہو کر آہستگی کے ساتھ سمندر کی طرف لوٹ جاتیں۔

وہ اکثر پڑوسی بچوں کے ساتھ کھیل کود کے لیے ادھر نکل آتی ان میں آصف بھی تھا۔ عمر میں ایک آدھ سال اس سے بڑا، کئی دوسرے بچوں کی طرح ساحلی کھیل میں اس کا شراکت دار بھی تھا۔ وہ گھنٹوں ریت میں کھیلتے۔ گھر کی ملازمہ بچوں کو نظر میں رکھتیں۔ کہیں کوئی لاابالی پن میں اچھلتا کودتا آگے نہ نکل جائے۔ بچے معصوم چھیڑ چھاڑ میں اپنا وقت گزارتے۔

آصف بڑی مہارت سے ریت کے خوبصورت گھر بناتا اس نے اس کام میں سحر کو بھی مشاق کر لیا تھا۔ سحر اس کا ساتھ دیتی۔ ننگے پیروں پر ریت کے ڈھیر انڈتے جاتے۔ پاؤں ریت میں دبتے چلے جاتے لیکن ساتھ ساتھ گھر بنانے سے اندر خانے ان کے پاؤں کی انگلیاں آپس میں مس کھانے لگتیں۔ شروع شروع میں سحر کو یہ سب عجیب لگتا۔ لیکن پھر اسے یہ سب کچھ بڑا اچھا لگنے لگا۔ ساحل پر آتے ہی وہ گھر بنانے میں محو ہو جاتی آصف سے اصرار کرتی اور پھر دھڑکتے دل کے ساتھ منتظر رہتی کہ کس وقت [illegible] کے پاؤں کی انگلیاں آپس میں مس کھائیں گی۔

وہ کبھی کبھار ریت کو ہاتھ سے کریدتے جاتے۔ سیپیاں تلاش کرتے۔ سیپیوں کے دہانے میں انگلی گھما کر کھلکھلا کر ہنستے۔ سیپی کے پیٹ میں کنڈلی مارے جاندار کیڑا سرسراتا تو وہ چونک کر اسے پرے پھینک دیتی۔

ان خوبصورت یادوں پر وقت کی کائی جمتی چلی گئی۔ سال ہا سال گزر گئے۔ موہوم یادیں محض ماضی کا حصہ بن کر رہ گیا وہ لڑکپن سے جوانی کی حدوں میں داخل ہو چکی تھی۔ چند برس قبل اس کی آصف سے اتفاقیہ ملاقات ہو گئی۔ وہ اپنی بیگم کے ہمراہ تھا۔ اس نے سحر سے اپنی بیگم کا تعارف کرایا، کہنے کو بہت کچھ تھا اور کچھ بھی نہ تھا۔ وہ، سحر کے بارے میں بہت کچھ جان چکا تھا۔ آصف، سحر کی صلاحیتوں کا معترف تھا۔ اپنی ذات کی تکمیل اور آگہی میں وہ اپنی ہم عمر لڑکیوں سے کس قدر مختلف تھی

وہ اسے اکثر کہا کرتا تھا "You are very competitve" مجھے تمہاری فکر رہتی ہے۔ پھر کئی سال ان کا آپس میں رابطہ نہ رہا، آصف عرصہ دراز سے ملک سے باہر مقیم تھا۔ وطن آتا بھی تو نہایت مختصر قیام ہوتا۔

سحر نے ایک پروفیشنل ورکنگ ویمن کی حیثیت سے اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا تھا۔

اینتھروپالوجی اور ڈویلپمنٹ سٹڈیز میں اعلیٰ تعلیم حاصل کی اور اپنے آپ کو کمیونٹی ورکس کے لئے وقف کر دیا۔ شادی کی لیکن زیادہ دیر قائم نہ رہ سکی۔ اس کا شوہر نعیم ایک پروفیشنل تھا۔ خاندان کا نسبتاً زیادہ پڑھا لکھا، لیکن اس کا تعلق ایک ایسے قدامت پسند گھرانے سے تھا کہ سحر سے شادی چند ہی ماہ بعد مشکلات کا شکار ہو گئیں۔ نعیم نے اس شادی کو بچانے کی بڑی کوشش کی لیکن سحر جان گئی کہ نعیم کے لئے اپنی فیملی کے دباؤ سے نکلنا محال تھا۔ خیر خواہوں نے حالات کو سدھارنے کے بڑے جتن کیے لیکن معاملات صحیح نہج پر نہ آ سکے۔ بالآخر دونوں کی علیحدگی ہو گئی۔ ان کا ایک بیٹا بھی ہوا جسے باپ نے ہاسٹل میں داخل کرا دیا۔ نعیم نے کچھ عرصہ کے بعد دوسری شادی کر لی ایک ابتلاء میں سے گزرنے کے بعد سحر کی زندگی میں وقت کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ آ گیا۔ وہ ہمہ وقت اپنے کام کی طرف توجہ دے رہی تھی سنجیدہ اور نو نان سینس 'No none sense' والے رویے سے اسے ہارڈ ٹاسک ماسٹر Hard task Master کے طور پر جانا جاتا۔ دور دراز پسماندہ علاقوں میں کمیونٹی ڈیلوپمنٹ سے متعلقہ منصوبوں کے بارے میں کامیابی کی ضمانت تھی۔ غیر ملکی ڈونرز donors اُسے بڑی سنجیدگی سے لیتے۔

اس بڑھتی ڈھلتی عمر میں وہ جب تنہا ہوتی تو اکثر بچپن کی معصوم یادوں کا سہارا لیتی۔ وقت تیز رفتار ریل کی طرح سرپٹ دوڑ رہا تھا۔ اس نے کسی بھی سٹیشن پر رکنا مناسب نہ جانا۔ یہ سب سٹیشن اسے یوں لگتا، سبز جھنڈی دکھانے کے لئے تھے، مقدر نے شاید اسے ایسے مقام پر لے جانا تھا جہاں اسے کسی کا انتظار نہ تھا۔ ایک ایسا ڈیڈ اینڈ (Dead End) جس کے آگے کچھ نہ تھا۔ گاڑی یہاں پہنچ کر رک جاتی۔ مستقبل تو ایک موہوم تصور تھا، سب کچھ لمحہ موجود تھا۔

وہ ان دنوں بطور ریجنل ہیڈ کام کر رہی تھی، کنٹری ہیڈ (Country Head) کی غیر موجودگی میں وہ ذمہ داری بھی سنبھال لیتی۔ دور دراز دشوار گزار علاقوں میں کئی کئی دن گزار دیتی، جنوبی ایشیائی ممالک میں اکثر آنا جانا رہتا۔ نیپال میں چند برس گزارے۔ فارغ اوقات میں تاریخ،

عمرانیت کی کتب کے مطالعے میں مصروف ہوجاتی۔ کلاسیکی اور نیم کلاسیکی موسیقی سے دل بہلاتی، سائیڈ ٹیبل پر سجی اپنے بیٹے عمر کی تصویر دیکھتی۔ وہ ان دنوں بیرون ملک انڈر گریجویشن کر رہا تھا۔

کام اور اس کی نوعیت نے سحر کی شخصیت میں بے پناہ تنوع پیدا کر رکھا تھا۔ فائیو سٹار ماحول میں منعقدہ ورکشاپ سے لے کر، تھر اور چولستان کے گوٹھوں، مکران کی مچھیرہ بستیوں، بیٹ کے علاقے کی ڈھوکوں، قبائل کی خیمہ بستیوں اور کوہستانی ڈھلوانوں پر دور افتادہ باڑوں میں بڑی مانوسی سے وقت گزارتی۔ موانست کی فضا میں ہر ایک سے رچ بس جاتی۔

ایک بار، چولستان میں ایک ٹوبھے کے قریب بستی میں کھاٹ پر بیٹھی بڑھیا اسے کتنی بھلی لگی جب اس نے پوپلے منہ سے سحر کو 'اماں' کہہ کر پکارا۔ وہ جانتی تھی صحرا میں رہنے والے کم عمر خاتون کو بھی احتراماً اماں کہہ کر ہی پکارتے ہیں۔ بڑھیا نے سحر کو اپنے ساتھ ہی کھاٹ پر بٹھا لیا۔ گوٹھ کی عورتیں اپنے شوخ رنگ گھاگھروں کو سمیٹ کر فرش پر اکڑوں بیٹھ گئیں۔ پتھروں سے بنے عارضی چولہے پر چائے دم ہو رہی تھی، بھیڑ، بکریوں کی آوازیں آ رہی تھیں دیسی مرغیاں اچھلتی پھر رہی تھیں۔ سحر بوڑھیا کی جاذب نظر جھریوں میں کھو چکی تھی۔ اس سے اسے اپنے دادھیال کا گھر یاد آنے لگا، ذہن برسوں پیچھے لوٹ گیا۔ روپہلی دھوپ میں دادی تخت پوش پر بیٹھ جاتیں۔ بڑی بے اعتنائی سے نَڑی والے حقے سے لمبے لمبے کش بھرتیں، کھانستیں اور منہ گول کر کے دھواں فضا میں چھوڑ دیتیں۔ بوائیں چچیاں اپنے اپنے کام میں لگی رہتیں۔ دادھیالی گھر، وسیع و عریض تھا البتہ ایک بند کوچے میں واقع تھا، وسیع صحن جس کے چار چفیر ہوادار کمرے تھے۔ پھر جوں جوں نسل بڑھتی گئی ہر کسی نے اپنا اپنا چولھا اور رہنا پرونا علیحدہ کر لیا۔

مرکزی صحن میں کئی دروازے کھلتے تھے۔ یہ صحن سب کا سانجھا تھا۔ معمر خواتین، چوکیاں۔ تخت پوش بچھا کر دن بسری میں وقت گزار دیتیں۔ سبزی، ترکاری بناتیں، کپڑے دھوتیں۔ گندم چاول۔ دال دلگے کی صفائی کرتیں۔ کم سن بچیوں کو زمین پر بٹھا کر اپنی ٹانگوں میں دبوچ کر ان کے سروں میں سے جوئیں نکالتیں۔ جوئیں خوفناک حد سے بڑھ جاتیں تو تارے میرے کے کڑوے تیل سے سر کی ایسی چمپی کرتیں کہ بچیاں بلبلا اٹھتیں۔

اسی کوچے میں بُوا شریفاں بھی رہتیں تھیں۔ سحر کے والد کے رشتے میں پھپھوزاد تھیں۔ ساری عمر شادی نہ کی، دیکھنے میں بظاہر تندرست لگتیں لیکن گاہے بہ گاہے انہیں ذہنی مرض کا دورہ بھی پڑ

جاتا۔ حکیموں۔ طبیبوں۔ فقیروں۔ پیروں اور گنڈا فرشوں سے بہت علاج کرایا کبھی تو آفاقہ ہو جاتا اور کبھی حالت بگڑ جاتی۔ لمبی تعطیلات کے دوران سحر کا سال میں ایک آدھ بار وہاں جانا ہوتا۔ ایک بار اس نے ایک ایسا منظر دیکھا جو آج بھی اسے بے چین کر دیتا۔ بُوا شریفاں صحن میں فرش پر چت پڑی تھیں، ان کا منہ ایک طرف لٹکا ہوا تھا۔ منہ سے رطوبتیں اور جھاگ بہہ رہی تھی، یہ روپ دیکھ کر وہ گھبرا کر تیز قدموں سے کمرے کے اندر چلی گئی۔ صحن میں افراتفری مچی تھی چند عورتوں نے بُوا کو اٹھا کر صحن میں بچھی ننگی چارپائی پر چت لٹا دیا۔ کوئی اس کا سر بلا رہا تھا اور کوئی اس کے منہ سے مسلسل بہتی جھاگ صاف کر رہا تھا، کچھ دیر بعد اسے ہوش آیا تو بازو تھام کر ساتھ والے کمرے میں لے کر اسے بستر پر لٹا دیا۔

اس دالان میں سحر نے بہت کچھ دیکھا تھا۔ چھوٹی چچی پرات میں دیسی صابن کی جھاگ میں کپڑوں کو زور زور سے مسلتی۔ چوکی پر اینٹھ کر بیٹھتیں۔ تنے ہوئے بازوؤں سے کپڑے کو زور لگا کر مروڑتیں۔ سفید جھاگ پراتے کے کناروں سے باہر بہنے لگتی۔ پرات میں انڈی جھاگ میں پھر سے کوئی میلا کپڑا ڈال دیتیں۔

## (2)

نئے سال کے آغاز میں کچھ روز باقی تھے۔ انگلینڈ سے ریتا کا نئے سال کا کارڈ موصول ہوا تو اسے یادوں کی جھڑی نے آن لیا۔ اسے یوں محسوس ہوا جیسے نرم نرم پھوار میں اس کا وجود بھیگتا جا رہا تھا۔ ریتا۔ سائمن۔ گلوریا۔ کرسٹیا۔ عبدل اس کے دوست، ان کے بھرپور قہقہے اور ساحلی علاقوں میں بھرپور آؤٹنگ اسے یاد آنے لگی۔ انہیں جب بھی موقع ملتا وہ قریبی ساحلی مقام کی طرف نکل آتے۔ ریتا ایشین نژاد، برٹش نیشنل تھی بچپن مشرقی افریقہ میں گزرا۔ سحر کے ساتھ والے کمرے میں مقیم تھی۔ طبیعت میں ٹھہراؤ کم تھا لیکن بلا کی گرمجوشی کی بنا پر ہر ایک کے دل میں جگہ بنا لیتی۔ ایک رات سحر کو فوڈ پوائزنگ ہوئی تو ساری رات جاگ کر اس کی تیمارداری کرتی رہی۔

ریتا افریقہ، ایشیا، یورپ گویا تین براعظموں کی اقدار کو اپنی ذات میں سموئے ہوئے تھی، وقت کے ساتھ ساتھ اس کے طور گوروں کی طرح ہوتے جا رہے تھے، کبھی کبھار اس کے اندر کا ایشیائی پن جاگ اٹھتا اور پھر مصلحتوں کی نظر ہو جاتا۔ ریتا کی زندگی میں کئی لوگ آئے لیکن ان دنوں سائمن کے ساتھ اس کی گہری وابستگی تھی، وہ اس کی دل سے قدر کرتا۔ سایے کی طرح اس کا پیچھا کرتا۔

’’کیا تم اسے اپنی زندگی کا ساتھی بنانا پسند کرو گی!‘‘ سحر نے ایک بار سوال کیا ’’کچھ کہہ نہیں سکتی۔ وہ کہنے لگی‘ جواب ہاں میں بھی ہے اور شاید...... نہ میں بھی ہو سکتا ہے۔ وقت کا کچھ پتہ نہیں ہوتا‘‘۔ وہ رک کر کہنے لگی ’تم تو جان چکی ہو میں کتنی متلون مزاج ہوں‘۔

یونیورسٹی کے گیسٹ ہاؤس سے سامنے کا منظر بڑا بھلا لگ رہا تھا۔ دورویہ راستوں پر لڑکے لڑکیاں خراماں گھوم رہے تھے۔ دور پرے جھیل میں جھلملاتے پانیوں میں بطخیں تیرتی دکھائی دے رہی تھیں۔ آسمان پر ہلکی ہلکی بدلیاں تیر رہی تھیں۔ جھیل سے پار ٹنڈ منڈ درختوں کا سلسلہ پھیلا ہوا تھا۔ سحر واک وے پر گھوم رہی تھی۔ ریتا اور سائمن کچھ ہی فاصلے پر باہوں میں باہیں ڈالے ہلکے ہلکے قدم بھر رہے تھے ریتا شام گئے سائمن کے کمرے میں چلی جاتی۔ دبے دبے قہقہے اور سرسراتی آوازیں، لانگ ویک اینڈ پر شور و ہنگامے کا رنگ اختیار کر لیتیں۔

رات بھیگ چکی تھی۔ سائمن ریتا کے کمرے میں دیر گئے تک گٹار بجاتا رہا۔ ہنسی مذاق کی آوازیں گونجتی رہیں۔ کچھ دیر بعد زخروں سے آوازیں آنے لگیں۔ Pre fabricated دیواروں کا یہ بھی مسئلہ تھا۔ معمولی سی آواز پر ساتھ والا چونک جاتا ہے۔ اب ان آوازوں کی رفتار اور ابھار میں تیزی آتی گئی۔ پھر یہ آوازیں مدھم پڑتی گئیں۔

سحر کی نیند کوسوں دور تھی۔ اس نے بستر سے اٹھ کر لیمپ کی لو کو تیز کیا۔ کھڑکی کے پٹ کھول دیئے۔ سرد ہوا کے جھونکے سے اس کے چہرے کے مسام بھیگنے لگے۔ سیاہی مائل آسمان پر کہیں کہیں تاروں کی جھڑیاں دکھائی دے رہی تھیں۔ ویک اینڈ پر لوگ دیر سے اٹھتے واش روم سے فارغ ہوتے ہی کامن کچن کا رخ کرتے کافی کے کپ پر اکتفا کرتے۔ کوئی براؤن ڈبل روٹی کا سلائیس اور کوئی دودھ میں سیریل (Cereal) لے لیتا۔ ناشتے سے فارغ ہوئے تو کچھ لوگ لائبریری کی طرف چل پڑتے اور کچھ ڈاؤن ٹاؤن کا رخ کرتے۔

سحر لائبریری سے فارغ ہوئی تو کمرے میں آ گئی اسے شہر جانا تھا۔ ریتا نے تاکید کر رکھی تھی کہ اسے بھی اپنے ہمراہ لیتی جائے انہیں ضروری گروسری خریدنا تھی۔ اس نے ریتا کے کمرے پر دستک دی ’کم ان‘ اندر سے آواز آئی۔ ’اوہو، سوری‘ سحر نے ٹھٹک کر کہا ریتا ہنسنے لگی ’دراصل جنٹل مسان کرا رہی ہوں‘ ریتا آلتی پالتی مار کر فرش پر بیٹھی تھی۔ سائمن اس کی طرف منہ کر کے کرسی پر بیٹھا ہوا تھا۔

ریتا نے سلیولیس ٹاپ پہن رکھی تھی۔ سائمن اس کے بازو کو اپنے گھٹنے پر رکھ کر زیتون کے تیل سے مالش کر رہا تھا۔ ریتا کے بالوں کو دیکھ کر اندازہ ہو رہا تھا کہ سائمن سر کی مالش سے فارغ ہو چکا تھا۔ 'کیا پروگرام ہے' ریتا نے نظریں گھما کر دیکھا......

'نکل رہی ہوں' سحر کہنے لگی ''تھوڑا سا انتظار کر لو'' ریتا نے لجائیت سے کہا ٹھیک ہے میں اپنے کمرے میں ہوں، سحر یہ کہہ کر وہاں سے نکل پڑی۔ کھڑکی کے پردوں کو سرکا کر کرسی پر بیٹھ گئی، دھوپ چھن چھن کر کمرے میں پھیل رہی تھی۔ دروازے پر ہلکی سی آہٹ ہوئی۔ ریتا تھی اس نے ایک بڑے تولیے سے اپنے جسم کو لپیٹ رکھا تھا۔ اس کی پنڈلیوں اور بالوں سے پانی ٹپک رہا تھا۔ ''تم نے اتنی دیر کر دی اور ابھی تیار بھی نہیں ہوئی'' سحر نے قدرے ناگواری سے کہا ''کیا کرتی سائمن مُصر تھا۔ میرے بالوں کو شیمپو کر رہا تھا، میرے سر پر جھاگ بنا کر کھیل رہا تھا۔ معلوم نہیں اسے کیا مزہ آتا ہے۔'' وہ ہنسے جا رہی تھی۔ ''چلو اب تیار ہو جاؤ''۔ وہ یہ کہہ کر پھرتی سے سحر کے کمرے سے نکل گئی۔

اگلے لانگ ویک اینڈ پر سب نے مل کر نواحی ساحلی قصبے 'سی گال' جانے کا پلان بنا لیا۔ سی گال کے قریب ہی ایک سمندری کریک (Creek) تھی جہاں سیاح کاسٹیوم میں ملبوس سمندری پانی میں ڈبکیاں لگاتے رہتے۔ ریتا۔ سائمن۔ فرانسز۔ گلوریا، عبدل گویا انٹرنیشنل لیگ تھی۔ بیگوں میں کاسٹیوم لیے سبھی تفریح کے موڈ میں تھے۔ سحر بھی شریک سفر تھی، ''ایسے ماحول میں ایک تماشائی بھی ضروری ہے'' سائمن نے اسے چھیڑتے ہوئے کہا، سی گال پہنچ کر وہ لوگ چینجنگ روم میں گئے اور کاسٹیوم پہن کر سمندر کی طرف بھاگنے لگے۔ سحر نے اپنے جاگرز (Joggers) اتار کر نرم سمندری ریت پر چلنا شروع کر دیا۔ کچھ دیر بعد سمندری لہروں سے تر ریت پر بیٹھ گئی۔ گلوریا اور فرانسز اسے اپنی طرف بلا رہے تھے لیکن وہ کندھے اچکا کر انکار کر دیتی۔ وہ سبھی سمندری لہروں کے ساتھ، اچھل کود میں مصروف تھے۔ سحر لہروں کی اٹھان، ان کی پسپائی اور جھاگ کی دبیز تہوں کے مناظر میں کھو چکی تھی۔ لہریں ریت پر دھاوا بولتیں اور پھر پلٹ جاتیں ان سب کی ہلڑ بازیاں سمندری شور کے سامنے دب جاتیں پھر اچانک ریتا اور سائمن سحر کی طرف دوڑتے ہوئے آئے۔ سائمن نے اس کے بازوؤں کو مضبوطی سے تھاما۔ ریتا نے اس کی ٹانگوں کو دبوچا۔ وہ پھڑ پھڑائی۔ دیر ہو چکی تھی۔ گلوریا اور فرانسز بھی اس کار خیر میں شامل ہو چکے تھے اور وہ چاروں سحر کو جھلاتے ہوئے سمندری لہروں کی طرف اچھالنے

لگے۔ سحر چلائے جا رہی تھی اور وہ سب زوردار قہقہے لگا رہے تھے۔ وہ اس وقت لہروں میں بھیگ چکی تھی سمندری جھاگ جیسے ہی اس کے جسم سے لپٹتی اور اس کی رنگت کافور جاتی۔ اب اس نے مزاحمت کم کر دی۔ آنکھیں موند لیں اور اپنے جسم کو ڈھیلا چھوڑ دیا وہ چاروں اب اسے ساحل کی طرف لے کر چل دیئے۔ وہ آنکھیں بند کیے نرم گیلی ریت پر پڑی تھی۔ ’’تم کاسٹیوم لے کر نہیں آئی تھیں، تمہارے لئے میں نے جین اور ٹاپ ہاسٹل ہی سے ساتھ رکھ لیا تھا‘‘ ریتا نے شوخی سے کہا۔

سحر کی سوچ کہیں دور کھو چکی تھی۔ ریت کے گھر جو وہ برسوں پہلے بنایا کرتی تھی۔ پاؤں کی انگلیاں ساتھ والے گھر کے مکین کی انگلیوں سے ٹکراتیں۔ ایک ایسا تاثر ابھرتا جو آج بھی اُسے عورت پن کا احساس دلاتا۔ اُس کے ذہن پر آصف کی شبیہ اُبھر آتی اور پھر منہدم ہو جاتی۔ ’’کیا سوچ رہی ہو‘‘ سائمن اُس کے پاس آ کر بیٹھ گیا۔ ’’تم نے زیادتی کی۔ مجھے بری طرح بھگو دیا۔ پانی اچھالتے رہے! یہ کہتے ہوئے اُس کا دل چاہ رہا تھا کہ وہ سب دیر گئے اُسے سمندری لہروں میں اُچھالتے۔ لہروں کی جھاگ بل کھاتے اُسے لپٹتی۔ ’’تم تو میرے بازوؤں میں مچھلی کی طرح تلملا رہی تھیں‘‘ سائمن کے لہجے میں شرارت تھی۔ ’’اگر میں سمندر کی نذر ہو جاتی تو‘‘ ’’اوہو نو۔ میرے مضبوط بازو تمہیں کیسے گرنے دیتے۔ روزانہ جم جاتا ہوں‘‘ وہ ہنس دیا۔ وہ لباس تبدیل کر کے قریبی کافی بار کی طرف چل دیئے۔

زندگی ایک گرداب سے نکلتی تو ایک دوسرے گرداب میں داخل ہو جاتی۔ سحر کی پوسٹ گریجویشن کا زمانہ گزر گیا۔ مختلف پروجیکٹس پر کام کرتے کرتے اسے اب کئی برس ہو چکے تھے، ریتا سے رابطہ قائم تھا۔ ای میل پر تبادلہ خیال ہو جاتا۔ یادوں کا سیل رواں بہنے لگتا۔ کچھ دیر تو ریتا اور سائمن کے تعلقات کا چرچا رہا پھر ان میں سرد مہری آ گئی ایک وقت آیا جب ان کے راستے جدا ہو گئے ریتا نے ایک کم عمر نوجوان ٹم میں دلچسپی لینا شروع کر دی تھی، سائمن نے گریجویشن کے بعد ایک ترقیاتی ادارے میں ملازمت اختیار کر لی اور ان دنوں زمبیا میں مقیم تھا۔ ریتا نے ٹم سے شادی کر لی۔ تعلیم ادھوری چھوڑ دی۔ کسی کاونٹی آفس میں ملازمت کر رہی تھی۔ سائمن بڑا جینوئن انسان تھا۔ ریتا کی سیمابی طبیعت یقیناً آڑے آ گئی۔

## (3)

سحر ان دنوں ایک ایسے پروجیکٹ پر کام کر رہی تھی جس میں عملی طور پر قدم قدم پر دشواریاں پیش رہی تھیں۔ ان کا پروجیکٹ اب ہارڈ ایریا۔ Hard Area میں داخل ہو چکا تھا دورافتادہ پہاڑی علاقے میں گھریلو خواتین کے بارے میں سٹڈی اور ان کی خود کفالت کا منصوبہ تھا۔ یہ خواتین کوہستانی، پہاڑی معاشرت کے قبائلی رسم و رواج میں جکڑی ہوئی تھیں۔ معاون تنظیموں کے لیے کام کرنا مشکل ہو چکا تھا کیونکہ اس علاقے کے مخصوص لوگوں کے شدید تحفظات تھے۔ کچھ منچلے، خواتین ورکرز کو ہراساں اور پریشان کرنے سے بھی نہ چوکتے، سحر عملی زندگی میں بہت کچھ سیکھ چکی تھی۔ کسی بھی علاقے میں قدم رکھنے سے پیشتر وہ وہاں کے معتدین کے ساتھ رابطہ قائم کرتی اعتماد کی فضا کے لیے عملی اقدامات اٹھاتی۔ ان کے رسم و رواج اور حسیات کو سامنے رکھ کر اپنا مطمع نظر بیان کرتی یہ اصول اس کی عملی زندگی کی کلید تھی۔

جازہ دستک دے رہا تھا اسے دورافتادہ پہاڑی علاقے میں چند روز گزارنا تھے کچھ جگہوں پر پہنچنا محال تھا۔ کچے پُرپیچ راستے تھے۔ فور ویل ڈرائیو جواب دے دیتی تو پہاڑوں کے بیچ ٹیڑھی میڑھی پگڈنڈیوں پر باقی ماندہ مسافت طے کرنا پڑتی۔ چلتے چلتے سانس دھونکنی کی طرح چلنے لگتا۔

وہ اس سے قبل کئی بار یہاں آ چکی تھی۔ وہ ان لوگوں کی سائیکی سمجھتی تھی اس نے اپنی ٹیم کے ارکان کو محتاط رویوں سے آگاہ کر رکھا تھا۔ جہاں عورت کی زندگی اتنی کٹھن تھی وہاں توازن صنف (Gender balance) کا کوئی منصوبہ آ بیل مجھے مار کے مترادف تھا۔

سحر نے اپنی کور ٹیم (Core Team) کے ہمراہ محکمہ جنگلات کے ریسٹ ہاؤس میں پڑاؤ کیا۔ یہاں سے متعلقہ علاقے میں آنا جانا نسبتاً آسان تھا۔ شام گئے وہ سب مل کر بیٹھ جاتے اور دن بھر کی کارکردگی پر تبادلہ خیال کرتے۔ سبھی علاقوں سے معلومات اکٹھی ہو چکی تھیں اب انہیں دشوار گزار علاقے کی طرف رخ کرنا تھا۔

کئی گھنٹے کی پیدل مسافت کے بعد وہ پُھلاری نالی گاؤں میں تھے۔ بستی میں عجیب سا احساس ہوا ہر کوئی انہیں تشکیک بھری نظروں سے دیکھ رہا تھا۔ سحر بستی کے بڑوں سے اجازت لے چکی تھی۔ اسے یہ اجازت بڑے تامل کے بعد ملی تھی۔ وہ ایک صحن میں کھاٹ پر بیٹھ گئی مقامی عورتیں پاس

آ کر بیٹھ گئیں۔ معمول کی باتیں کرتی رہیں۔ وہ خواتین اس کی بات کا مختصر سا جواب دیتیں اور خاموش ہو جاتیں۔ ان کے جسموں سے ناگواری بو اٹھ رہی تھی۔ یہ ان کا پہلا دن تھا۔ وہ اپنی ہلکی پھلکی گفتگو سے ان کی دل جمعی کرتی رہی ان کی جفاکشی اور محنت کو سراہا۔ وقفے وقفے سے کوئی مرد کہیں سے نمودار ہوتا۔ جائزہ لیتا اور وہاں سے چلا جاتا۔ سحر ان کے طور، اطوار سے بخوبی واقف تھی برسوں سے اس کام اور نزاکتوں کو سمجھتی تھی۔ وہ جانتی تھی کہ ایسے معاملات میں جب شکوک وشبہات زوروں پر ہوں پھونک پھونک کر قدم رکھنے کی ضرورت تھی۔ ایک آدھ دن کی اعتماد سازی کے بعد وہ یقیناً اس کمیونٹی میں گھل مل کر اپنے مطلب کی معلومات اکٹھی کرنے میں کامیاب ہو جائے گی۔ وہ اپنے چند ساتھیوں کے ہمراہ اگلے دو روز وہاں جاتی رہی۔ کام آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا، ایک دن حسب معمول وہ بستی کی چند عورتوں کے ہمراہ بیٹھی ان سے گفتگو میں محو تھی کہ گھر کا دروازہ زوردار آواز سے کھلا اور ایک نوعمر لڑکی دلخراش چیخیں مارتی، دوڑتی ہوئی آئی وہ اس کے قریب ہی فرش پر لوٹ پوٹ ہو رہی تھی اس کے بازوؤں پر ضربات کے نشان تھے۔ اسے دیکھتے ہی وہاں بیٹھی عورتیں اٹھیں اور نظروں سے اوجھل ہونے لگیں۔ اس واویلا کرتی نوعمر لڑکی کو دو مضبوط جسامت کی عورتوں نے آن دبوچا اور گھسیٹتے ہوئے لے گئیں اسے ایک کمرے میں بند کر دیا اور کنڈی چڑھا دی۔ ”میڈیم فوراً چلیے“ لینڈ کروزر کا ڈرائیور ستار ہانپتا کانپتا ادھر آ نکلا۔ بستی والوں نے کہہ دیا ہے سب کچھ سمیٹوں اور یہاں سے فوراً نکل جاؤ۔

”لیکن ہمیں تو انہوں نے اجازت دے رکھی ہے“ وہ کہنے لگی ”ہاں! اجازت تھی، چلیے راستے میں آپ کو سب کچھ بتا دوں گا“۔ سحر نے اپنا بیگ سمیٹا، ٹیم کے اراکین نے اپنے کاغذات اکٹھے کیے اور بستی سے پیدل چل دیے ناہموار راستوں کی وجہ سے لینڈ کروزر پہاڑی کے نشیب میں کچے راستے پر کھڑی تھی۔ ڈرائیور ستار اسی علاقے کا جم پل تھا۔ تیور دیکھ کر بہت کچھ بتا سکتا تھا۔ قریبی علاقائی دفتر میں ڈیوٹی کرتا۔ سحر جب ہیڈ کوارٹر سے آتی تو سب سے پہلے اپنا ڈرائیور بدلتی۔ ان پُر پیچ راستوں کی اونچ نیچ سے ستار ہی بخوبی واقف تھا۔ ڈھلتی دوپہر تھی اور وہ تیز تیز قدموں سے اپنا پیدل سفر طے کر رہے تھے۔ ”کیا ہوا آخر“ سحر نے جھنجھلا کر اس کی طرف دیکھا۔ ”تفصیل تو معلوم نہیں کچھ لوگ چہ مگوئیاں کر رہے تھے۔ کہہ رہے تھے یہ ٹیمیں یہاں آتی رہتی ہیں، ان کا داخلہ بند ہو جانا چاہیے۔

ماحول خراب کر رہی تھیں۔ آپ کو بھی اسی نظر سے دیکھ رہے تھے۔ حالانکہ آپ پہلے کئی بار یہاں آ چکی ہیں۔"

"ایسی بھی کیا بات تھی" اس نے ڈھلوان پر قدم بھرتے بھرتے ستار کی طرف دیکھا۔
"آخر اس لڑکی کا کیا قصور تھا جو روئے جاری تھی۔ کسی نے اسے زدوکوب کیا تھا۔" "قصور! ستار بولتے بولتے رکا۔" اس نے نہاتے ہوئے محض پانی پر نہ اکتفا کیا بلکہ اپنے جسم پر ولایتی صابن استعمال کیا۔"
'صابن' وہ چونکی "جی۔ ولایتی صابن کی تیز خوشبو نے اردگرد کے لوگوں کو چونکا دیا۔ جب اس لڑکی سے پوچھ پڑتال ہوئی تو اس کے جسم سے مخصوص خوشبو آ رہی تھی اور یہ خبر کچھ مردوں تک بھی پہنچ گئی۔"
"اونہہ" سحر یہ سن کر خاموش ہوگئی۔ وہ جانتی تھی یہاں کچھ علاقے ایسے بھی تھے جہاں کنواری عورت کا اپنے جسم کو کسی انہونی شے سے رگڑنا ناقابلِ معافی فعل تھا اور پھر صابن وہ بھی امپورٹڈ۔ مردوں کے ہاتھ کا بنا ہوا...... انجانے میں باہر سے آئی ہوئی کسی خاتون نے دے دیا ہوگا...... وہ اپنا سامان لینڈ کروزر میں رکھ چکے تھے اور اب ریسٹ ہاؤس کی طرف روانہ تھے جہاں شب بسری کے بعد صبح صبح انہوں نے ہیڈکوارٹر روانہ ہو جانا تھا۔

شہر سے کئی دن کی غیر حاضری۔ پہاڑی علاقوں کی معقول پیدل مسافت یقیناً اس وقت سب کو آرام کی بھی ضرورت تھی۔

وہ اگلے روز دن بھر کی مسافت کے بعد ہیڈکوارٹر پہنچ گئے۔ تکان کے باوجود سحر نے آفس کا رخ کیا۔ پچھلے دنوں کی ضروری خط و کتابت دیکھی۔ دیگر دفتری امور نمٹائے۔ ہلکے سے سنیکس لیے اور شام ہوتے ہی گھر کی راہ لی۔

راستے میں ایک سٹور سے سودا سلف لیا۔ کئی دن کی تھکن اپنا رنگ دکھا رہی تھی۔ سحر کی آنکھیں بوجھل تھی۔ کئی راتوں سے صحیح طور پر سو بھی نہ پائی تھی۔ اس نے آنکھیں موند کر اپنے آپ کو آرام دہ کرسی پر پھیلا دیا اس کی سوچ مسلسل گرداں تھی۔ رہ رہ کر بستی کی جواں سال لڑکی کا خیال آ گزرتا جسم پر ضربات کے نشانات۔ دبی دبی سسکیاں، ہچکیاں، بلند آواز رونا۔ آخر اس نے کیا کیا تھا کہ بستی والے اتنے سیخ پا تھے؟ ہاتھوں پر صابن کی جھاگ تھی۔ بدن سے میل ہی اتاری تھی۔ شعور اور بے شعوری کے درمیان اٹکے ہوؤں کو ابھی کتنے مراحل سے گزرنا تھا۔ !اس کا جسم درد سے اینٹھ رہا تھا۔

ناہموار راستوں کی مسافت اپنا اثر دکھا رہی تھی اسے ریڑھ کی ہڈی میں گاہے گاہے درد اٹھتا۔ ڈاکٹر آرام اور ہائیڈرو تھراپی تجویز کرتے۔ شدت بڑھتی تو اورل ٹریٹ منٹ (Oral Treatment) بھی لے لیتی۔

وہ کرسی سے اٹھی۔ غسل خانے کی طرف چل دی۔ غسل خانے میں ٹب کو نیم گرم پانی سے بھرلیا اور اس میں باتھ فوم کی شیشی انڈیل دی پھر جھک کر پانی کو بیچے بیچے اپنے دونوں ہاتھوں سے ہلانا شروع کر دیا۔ ٹب میں جھاگ کے بلبلے، ہوائی گیند کی طرح اچھلنے لگے۔ وہ ننھے ننھے بلبلوں کو دیکھ رہی تھی۔ قوس قزح کے رنگ ابھر رہے تھے۔ وہ لباس اتار کر دھیرے سے ٹب میں اتر گئی۔ اپنے نیم دراز جسم کو ڈھیلا چھوڑ دیا۔ اس کا سارا وجود جھاگ میں ڈوب چکا تھا۔ ہلکے پانی کے نکور سے اس کے مساموں کو آسودگی مل رہی تھی۔ پانی کے بلبلوں کی ہلکی ہلکی سرسراہٹ اسے کہیں دور لے جا چکی تھی۔ نجانے وہ اس وقت کہاں تھی۔ سمندری ساحل کی گیلی نرم ریت پر ننگے پاؤں دوڑ رہی تھی۔ سیپیاں تلاش کر رہی تھی۔ ریت کے گھر بنا رہی تھی۔ لہروں کے اتار چڑھاؤ میں پل بھر میں یہ گھر منہدم ہو رہے تھے۔ سی گال کے ساحل پر سمندری جھاگ میں جھول رہی تھی۔ وہ نیم خوابیدگی کی کیفیت میں تھی۔ اس نے ٹب سے نکلنا چاہا لیکن کوئی غیر مرئی قوت اسے ٹب سے نکلنے نہیں دے رہی تھی۔

◆◆◆

# باڑھ

**شمشاد احمد**

دفتر میں اندر ہی اندر بڑی گہری گاڑی کھچڑی پک رہی تھی۔ ہنڈیا کا ڈھکنا بڑا ٹائٹ تھا۔ کچھ باہر آ کر نہ دے رہا تھا۔

میری ناک کے سارے سکشن پمپ (suction pump) کھلے تھے۔

ایک بوڑھی سرنگ سے جلنے کڑھنے کی کڑوی بُو کا بھبکا لپکا۔ میں وہیں چپک گیا۔

محکمہ تعلیم سترہ گریڈ کے کچھ سینئر افسران کو مشرقی پاکستان بھیج رہا تھا تا کہ وہاں کی خصوصاً دیہی آبادی کے ہیڈ ماسٹروں کو ایڈمنسٹریشن کے جدید گر سکھائے جا سکیں۔

کسی دل جلے کی بے تکی پھبتی لگی۔ بڑے گریڈوں کے سنہرے ہاتھوں ایسی چھوٹی پالیسی کیسے بن سکتی ہے؟

عمر بھر کی رگڑائی گھسائی کے بعد اگر کوئی ''چھوٹا'' سترہ گریڈ کی چوٹی پر پہنچ جاتا ہے تو دوسری طرف ریٹائرمنٹ کی گہری کھائی تیار ہوتی ہے۔ دورے، مزے ہماری قسمت میں کہاں! وہ تو بڑے صاحبان اوپر سے لکھوا کر لاتے ہیں۔

بہرحال ان انہونیوں کے دیس میں کبھی کبھار 'انہونا' بھی ہو سکتا ہے۔

خواب نہ ہوتے تو ہر ذی روح ہوش و حواس کے ناخن آتے ہی سب سے پہلے درخت کے گلے میں پھندا ڈال کر لٹک جاتا ہم سب خوابوں پر ہی زندگی کے دن کاٹتے ہیں۔

مشرقی پاکستان ...... جادوئی سرزمین ...... سرسراتی، کھنکتی ندیاں، سر دھنتے دریا اور مہکتے سبزہ زار...... اور لمبے بالوں، چمکتی آنکھوں والی پریاں......

اکثر ایک شعلہ سا لپکتا تھا۔۔۔ پھر معاشی صحرا کی ٹھنڈی ریت میں دفن ہو جاتا تھا۔

میں سرکاری خرچے پر ایک دن نہیں، دو دن نہیں، پورا ایک ہفتہ بنگال میں گزار سکتا ہوں!

میں نے جلدی جلدی ذہن میں اُن عزیز رشتے داروں کی فہرست ترتیب دی جو زندگی کی لپک جھپک میں مجھے پیچھے چھوڑ کر بہت آگے نکل گئے تھے۔

میں نے ذلت کی متعفن ٹوکری سر پر رکھی۔ آنکھوں، ناک، کانوں میں بے غیرتی ٹھونس اور دروازے دروازے خون کے رشتوں کے بین کرتا پھرا۔

ایک جگہ..... صرف ایک جگہ فرعونیت کی برف میں ایک دراڑ پڑی..... شاید! دل مطمئن ہو کر نہ دے رہا تھا۔

کئی راتیں بستر کانٹا رہا..... گندے نظام پر تھوکتے تھوکتے حلق جل گیا۔

فہرست آئی اور اس میں اپنا نام دیکھ کر پھر سے خون کے رشتوں کی عظمت کا یقین ہو گیا۔

پہلی بار ہوائی جہاز کی خدائی سواری پر سفر کا موقع مل رہا تھا۔

لاؤنج میں گردن دو گریڈ تن گئی..... اور جہاز کے اندر پہنچنے پر گریڈوں کی تنگیِ داماں کا شدت سے احساس ہوا۔

ٹائی سوٹ ایک بار شادی پر پہنا تھا اور دوسری بار اب۔ دونوں مواقع پر گلہ گھٹتا رہا۔ احتجاج کرتا رہا..... لیکن کسے پروا تھی۔

ڈھاکہ ایئرپورٹ پر اپنے محکمے کی گاڑی لینے آئی تھی۔ ڈرائیور گلے میں میرے نام کا پٹہ پہنے کھڑا تھا۔

شدید مایوسی ہوئی۔ کتنے بے حس اور متعصب لوگ ہیں۔

دوپہر کا کھانا ایک مقامی اسکول میں رکھا گیا تھا۔

چھوٹے چھوٹے، سانولے..... کپڑے تک ڈھنگ سے پہننے کا شعور نہ تھا..... ایک کی ٹائی کی گرہ آدھی سے زیادہ کالر کے نیچے گھسی تھی۔ انگریزی اردو بولتے تو ہنسی کے ساتھ رونا بھی آتا۔

کھانے سے پہلے میں نے کوئی گھنٹہ بھر لمبی تقریر کر ڈالی۔

ہر کوئی سراپا آنکھ کان ایک ایک حرف دل میں اتار رہا تھا۔ مجھے زندگی میں پہلی بار اپنی اہمیت

کا احساس ہوا۔ اسلام آباد میں ضائع ہو رہا تھا بلکہ ہو چکا تھا۔

سہ پہر محکمے کی گاڑی روتی دھوتی ایک گاؤں نما قصبے میں لے آئی۔

اسکول کا ہیڈ ماسٹر دھوتی ٹھیک کرتا، دوڑتا باہر نکلا اور بے تکلفی سے گلے ملنے کی کوشش کی۔ میں نے ہاتھ ملانے پر اکتفا کیا۔

ہیڈ ماسٹر کے سرکاری کوارٹر سے ملحق ایک چھوٹا سا گیسٹ روم میرے لئے مخصوص کیا گیا تھا۔

میں نے پہلی ہی نظر میں اس فاقہ زدہ کمرے کو حقارت سے ٹھکرا دیا تھا۔

ہیڈ ماسٹر سخت پریشان ہو گیا۔ اسے کچھ سمجھ نہ آ رہی تھی کہ وہ ان حالات میں کیا کرے۔

’’آس پاس کوئی سرکاری گیسٹ ہاؤس ہے؟‘‘

ہیڈ ماسٹر کی پریشانی اطمینان میں بدلنے لگی۔ پھر اس نے پورا منہ کھول کر قہقہہ لگایا۔ باس مچھلی کی بساندھ کا ایک غبار مجھ پر حملہ آور ہوا اور میں کئی قدم پیچھے ہٹ گیا۔

وہ مجھے ساتھ لئے اسکول کی عمارت کی طرف آیا اور اپنا دفتر کھول کر فون کے نمبر ڈائل کیے۔

چند لمحے بے ربط ہاؤ ہو کے بعد اس نے فون رکھ دیا۔ اور انتہائی خوشی کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجھے مبارکباد پیش کی۔

’’ڈی سی صاحب کا پی اے میرا شاگرد رہ چکا ہے۔ بندوبست ہو جائے گا۔‘‘

مجھے لانے والی گاڑی ابھی تک کھڑی تھی۔ سامان میں نے اترنے نہ دیا تھا۔

ہم دونوں گاڑی میں بیٹھ گئے اور پلک جھپکنے میں گیسٹ ہاؤس پہنچ گئے۔

ناریل اور کیلے کے لمبے جھومتے پتوں کے پیچھے آنکھ مچولی کھیلتا انگریزی دور کا سرخ اینٹوں کی چھت والا گیسٹ ہاؤس...... نزدیک ہی اونگھتا ہوا چوڑا چکلا دریا...... دریا میں تیرتی ہوئی رنگ برنگی کشتیاں...... یہ جگہ واقعی میرے شایانِ شان تھی۔

ہیڈ ماسٹر کا سابقہ شاگرد اپنی مریل سائیکل کا ہینڈل تھامے منتظر کھڑا تھا۔ مجھے دیکھ کر اس کے ماتھے پر بل اُبھرے۔ اس نے سائیکل درخت کے تنے کے ساتھ لگائی اور ہیڈ ماسٹر کے پاؤں چھونے لپکا۔

میرے اندر نفرت کے الاؤ اُبل پڑے۔

'ہر جگہ ہندو چھاپ.....'

اس کی آنکھیں میری طرف اٹھیں تو اس نے فوراً منہ پھیر لیا۔

میں نے ہیڈ ماسٹر کو مخاطب کیا۔

''کھانے وغیرہ کا کیا انتظام ہوگا؟''

ہیڈ ماسٹر نے پلٹ کر اپنے شاگرد کی طرف دیکھا۔

''چوکیدار کی بیوہ کو اطلاع کر دوں گا۔ ادھر بنگلوں میں ہوٹل بھی ہے۔''

اس کے لہجے میں چھیل دینے والا کھردرا پن تھا۔

ہیڈ ماسٹر نے جھک کر مجھ سے ہاتھ ملایا.....اس کی آنکھوں میں تشویش تھی۔

ہیڈ ماسٹر کا شاگرد مجھ سے ہاتھ ملائے بغیر اس کے ساتھ ساتھ چلنے لگا۔

دونوں کے سر ہل رہے تھے..... ہاتھ اُچھل کود رہے تھے..... ہیڈ ماسٹر کی حرکات میں نرمی تھی، انداز سمجھانے والا تھا۔ نوجوان کی ہر ادا برہم تھی، سرکش تھی۔

میرا بس چلتا تو ابھی اسی وقت اُس کا سر کچل دیتا۔

درختوں کی اوٹ سے ایک سیاہ بھجنگ جسم پھدکتا ہوا آیا اور میرے قریب ایک کرسی رکھ دی۔ اس کے جسم پر صرف ایک دھوتی تھی جو بمشکل ستر کی شرعی حدود کو پورا کر رہی تھی۔

میں نے اس سے بات کرنا چاہی تو وہ کافی دیر تک بنگالی میں اچھلتا کودتا رہا..... پھر خاموش ہو کر میرا چہرا پڑھنے کی کوشش کرنے لگا۔

'اتنا عرصہ گزر گیا ہے اور ان لوگوں نے قومی زبان سیکھنے کی کوشش نہیں کی..... انہیں ملک سے.....'

اب میری کھوپڑی میں دو بھڑیں دائروں میں چکر کاٹنے لگیں۔

''ہیڈ ماسٹر مجھے یہاں پھینک کر بھاگ نکلا ہے۔ گاڑی ساتھ لے گیا۔ میں روزانہ لیکچر کے لئے اسکول کیسے پہنچا جائے گا۔ اور کھانے پینے کا انتظام۔

''رکشا.....!''

میرے اندر دبکی انسانیت اچانک قے کرنے لگی۔

'انسان' انسان کو جانور کی طرح کھینچتا پھرے'!

میں نے پہلی بھڑ سے نجات حاصل کر لی۔

'پیدل آٹھ دس منٹ کا راستہ ہوگا اور پھر چاروں طرف پھیلا فطرت کا حسن...... پتا بھی نہ چلا کرے گا'

ہیڈ ماسٹر کا شاگرد سر پھرا باغی لگتا ہے۔ ناشتے چائے کیلئے کسی کو بھیجے نہ بھیجے اور یہ گونگا لڑکا کس کام کا۔

لکڑی کا پرانا بھاری گیٹ چر چرایا اور ایک جھجکتا ہوا سایہ درختوں کے سایے میں سرکتا میری طرف بڑھنے لگا۔

"صاحب جی...... میں پرانے چوکیدار کی بیوہ ہوں۔"

بنگالی سینے میں پھڑکتی اردو سمجھنے میں کچھ دیر لگی۔

ہسپتال کی پٹیوں والی چھدری، نخش ململ سے ملتے جلتے کپڑے کی نابالغ ساڑھی...... اس کے اندر ایک خزاں کا مارا گہرا سانولا جسم اور فاقہ زدہ بھینس جیسی پھٹی پھٹی آنکھیں......

میرے اندر ایک تلخ طنز میں لتھڑا قہقہہ بڑبڑا اٹھا۔

"سحر بنگال......"

میں نے اس جسم سے لاتعداد سالوں کی مٹی جھٹکی...... کوئی خاص فرق نظر نہ آیا۔

"اس وقت بس چائے کا ایک کپ بنا دو...... کوئی دوکان ہے آس پاس؟"

"جی صاحب...... ادھر بنگلوں میں کئی دوکانیں ہیں۔ بندو سامان لے آئے گا۔"

"بندو" اچھلا اور ہمہ تن گوش ہو گیا۔

میں نے اسے کچھ رقم دی۔ اور وہ باہر کو بھاگ نکلا۔

مجھے شک ہوا کہ وہ اردو سمجھتا ہے اور شاید بول بھی سکتا ہے۔

میں نے مسائل سے فراغت پا کر اپنے آپ کو ڈھیلا چھوڑ دیا۔

میرے اوپر پرندوں کے غبار تھکے پروں گھونسلوں کو لوٹ رہے تھے...... دریا گیلی معطر شام اوڑھ کر سونے کی تیاریاں کر رہا تھا...... تیزی سے بڑھتی تاریکی میں اس کی غصیلی غراہٹ صاف سنائی

دے رہی تھی۔

چوکیدار کی بیوی صاف ستھری ٹرے میں چائے سجا کر لے آئی۔

اس دوران بندو اندر سے ایک میز لا کر میرے سامنے رکھ چکا تھا۔

چائے اچھی تھی...... بالکل اپنا اسٹائل...... تقریباً دودھ پتی......

میں نے چائے کی چسکیاں لیتے ہوئے ذرا سوشل ہونے کی کوشش کی۔ آخر یہ لوگ میر
ہم وطن تھے۔

''تمہارا شوہر...... یہاں چوکیدار تھا؟''

''جی صاحب...... پچھلے سال باڑ میں بہہ گیا...... بندو اس کا چھوٹا بھائی ہے۔''

میں نے چونک کر اس کے چہرے کی سرمائی زردی میں دکھ تلاش کرنے کی کوشش کی۔ اس
کے چہرے پر کچھ نہ تھا۔

بیڈروم میں خواب بستر...... آدمی لیٹے تو دفن ہو جائے۔ سائڈ ٹیبل اور اُن پر رنگین اونٹ
کھال کے ملتانی لیمپ...... غسل خانے کی چمکتی ٹائیلیں...... چلو ریٹائرمنٹ کے بعد کچھ یاد کرنے ا
ر پوتے پوتیوں کو سنانے کو تو ہوگا۔

ہال میں پندرہ بیس ایک جیسے بدصورت، مدقوق چہرے جمع تھے...... زندگی سے بیزار......
کوئی جذبہ نہ جوش......

کوئی گھنٹہ بھر دیر سے آنے والوں کا سلسلہ جاری رہا...... کس کی ناؤ دیر سے بھری تھی......
کی سائیکل عین بیچ راستے پنکچر ہوگئی تھی۔ ایک سے ایک لنجا لولا بہانہ......

میں نے انہیں احساس دلایا کہ میں سب سمجھتا ہوں...... مجھے بیوقوف نہیں بنایا جا سکتا۔

بہر حال فرض پورا کرنا تھا۔

میں نے ایک طویل لیکچر دیا۔ سب آنکھیں کان بنے میرا مقدس کلام جذب کر رہے تھے اور
میری ہدایات کے مطابق ساتھ ساتھ نوٹس لے رہے تھے۔

دوپہر کا کھانا اسکول کی طرف سے تھا۔ میں نے جاننے کی کوشش نہیں کی کہ محکمہ کی طرف
ہوا کرے گا یا ہیڈ ماسٹروں کی تار تار جیبوں سے کاٹا جایا کرے گا۔

میں نے پانچ پانچ افراد پر مشتمل گروپ تشکیل دیئے اور انہیں بحث مباحثے کے بعد رپورٹ تیار کرنے کی ہدایات دیں۔

میرا کام تقریباً ختم تھا۔

باقی دن وہ میری نگرانی میں رپورٹیں تیار کرتے رہے۔ میں انہیں اپنے مشوروں اور گائیڈ لین سے نوازتا رہا۔

وہ لوگ میری موجودگی میں بھی آپس میں بنگالی میں گفتگو کرنے لگتے تھے۔ جب میں گھورتا تو جلدی سے ٹوٹی پھوٹی اردو یا پھر انگریزی کی انگلی پکڑ لیتے تھے۔

آخری دن انہیں اپنی اپنی گروپ رپورٹس پیش کرنی تھی۔ اور مجھے اپنی رپورٹ کے ساتھ اُن سب کو ڈھاکہ چھوڑنا تھا۔

دریا پر کشتی بانوں اور مسافروں کے شور شرابے اور جھگڑوں کی وجہ سے صبح صبح اٹھ گیا تھا۔

میں آ کر لان میں بیٹھ گیا اور چوکیدار کی بیوہ کا انتظار کرنے لگا۔

وہ صبح صبح آ کر چائے اور ٹوسٹ سینک دیتی تھی۔ انڈے میں نے ایک عرصے سے کولیسٹرول کے خطرے سے چھوڑ رکھے تھے۔

شام کو میں ٹہلتا ہوا اپنے [illegible] سے نکل لیتا اور وہیں صاف ستھرے ہوٹل میں رات کا کھانا کھا آتا تھا۔

اس طرف تقریباً ساری آبادی غیر بنگالی تھی۔ کسی نہ کسی ہم زبان سے گفتگو ہو جاتی۔ یہ بھی اچھا تھا ورنہ میں گونگا، بہرہ ہو کر وطن لوٹتا۔

میں لان میں بیٹھا ٹوٹی نشئی جمائیاں لے رہا تھا۔ چوکیدار کی بیوہ ابھی تک نہ آئی تھی۔

وہ روزانہ میرے اٹھنے سے پہلے آ جاتی تھی اور میری پہلی آواز پر چائے کا کپ آ جاتا تھا۔

میں نے بندو کو آوازیں دیں۔

بندو رات کو یہیں سوتا تھا اور ہر وقت، ہر جگہ موجود ہوتا تھا۔

بندو غائب تھا۔

میں نے بڑبڑاتے ہوئے تیاری شروع کر دی۔ آج بنگال کی سرزمین پر میرا آخری دن تھا۔

تیار ہو کر باہر آیا...... بندو اور چوکیدار کی بیوہ ابھی تک لاپتہ تھے۔

صبح کی چائے کا نشئی جسم بلبلانے لگا تھا۔

'بھاڑ میں جائے سب کچھ......'

میں ابلتا ہوا گیٹ کی طرف چل پڑا۔

چوکیدار کی بیوہ دوڑتی، ہانپتی چلی آ رہی تھی۔

اس نے سانس قابو میں آنے کا بھی انتظار نہ کیا...... اس کے دونوں ہاتھ جڑ گئے۔

"صاحب۔ معافی۔ دیر ہو گئی۔ میرا چھوٹا بیٹا میرے پیچھے بھاگا...... ناؤ چل پڑی...... وہ میرے پیچھے دریا میں کود گیا۔"

وہ دم بھر کے لئے رکی۔ ایک چھوٹی سی سانس اندر کھینچی۔

"لاش مل گئی ہے...... میں نے سوچا پہلے آپ کو چائے دے آؤں...... بندو بھی ادھر ہے......"

میں نے اس کے چہرے پر غم تلاش کرنے کی کوشش کی۔ سرمئی زرد پتھر کے چہرے پر کچھ بھی نہ تھا۔

'سالی...... جھوٹ بول رہی ہے...... مجھے احمق سمجھتی ہے۔'

میں نے رعونت سے اپنی سریا گردن کو جھٹکا دیا اور گیٹ سے باہر نکل آیا۔

دریا گرج رہا تھا۔ اس کی سطح پر تیرتی کشتیوں کے بادبان بری طرح پھڑ پھڑا رہے تھے۔ اور درختوں میں چھپے پرندوں کی چیخ و پکار سے کان پڑی آواز سنائی نہ دے رہی تھی۔

میں خراماں چلتا، فطرت کے حسن کو جذب کرتا چلتا رہا۔

واپس وطن لوٹ کر جب بھی میں عزیزوں، رشتے داروں اور دفتر کے ساتھیوں کو بنگال کے قصے سناتا تو ہر طرف احساسِ برتری کی پھلجھڑیوں سے پھول برسنے لگتے...... میری ہنسی کی آواز سب سے اونچی ہوتی تھی۔

◆◆◆

# اعلانوں بھرا شہر

## سلیم آغا قزلباش

لاوڈ سپیکر پر دن بھر اعلانات نشر کرتے رہنا، یہی اس کی نوکری تھی۔ بعض اوقات وقفے وقفے سے اسے مختلف نوعیت کے اعلانات کرنا پڑتے تھے، مثلاً...... ’’آج شہر میں ’’زچہ بچہ نگہداشت‘‘ کے نئے مرکز کی تعمیر کا آغاز ہو رہا ہے، معروف سماجی شخصیت محترمہ خوش بخت اس کا سنگِ بنیاد رکھیں گی، اہلیانِ شہر سے اس مبارک موقع پر شرکت کی استدعا ہے۔‘‘ ’’بڑھتی ہوئی مہنگائی کے خلاف آج بعد از دوپہر کمپنی باغ سے ایک احتجاجی جلوس نکالا جا رہا ہے۔ جلوس کی قیادت مشہور رہنما جناب ’’ہر فن مولا‘‘ کریں گے اور بعد میں شرکاء سے خطاب فرمائیں گے۔ عوام سے پُرزور اپیل کی جاتی ہے کہ اس میں شرکت فرما کر یکجہتی کا ثبوت دیں۔‘‘ ’’حضرات: ایک خوشخبری سنیے۔ صرف سات یوم میں تمام بیماریوں کا خاتمہ ہو سکتا ہے۔ کرشماتی گولی عجوبہ کا کورس مکمل کریں اور تپ دق، یرقان، تپ محرکہ، فالج، لقوہ، پیچش اور دیگر اعصابی کمزوریوں سے مکمل چھٹکارا حاصل کیجئے۔ ملنے کا پتہ ہے دواخانہ کشف و کرامات بالمقابل گورستان۔‘‘ مگر جب وہ کسی کی گمشدگی کا لاوڈ اسپیکر پر اعلان کرتا تو اسے بے چینی محسوس ہونے لگتی۔ جب پہلی بار اس نے ایک گم شدہ شخص کے بارے میں اعلان کیا تھا تو اس کی حالت عجیب سی ہو گئی تھی...... ’’حضرات، ایک ضروری اعلان سنیے۔‘‘ اکھڑے سانسوں اور لڑکھڑاتی زبان سے اس نے غالباً تین چار مرتبہ اس جملے کو اٹک اٹک کر دہرایا تھا۔ تھوڑے وقفے کے بعد جب اس کی زبان کی لکنت اور آواز کی لرزش کم ہوئی تو اس نے ایک گہرا سانس لیا اور رندھی ہوئی آواز میں اعلان یوں مکمل کیا...... ’’ایک شخص جس کی عمر پچاس سال کے لگ بھگ ہے، سر کے بال کھچڑی ہیں، رنگ گندمی اور قد درمیانہ ہے، سفید شلوار قمیص پہنے ہوئے ہے۔ پاؤں میں چمڑے کی چپل ہے اور بار

بار کلائی پر بندھی گھڑی دیکھتا ہے۔ اگر کسی کو اس کے بارے میں کچھ پتہ ہو تو براہِ مہربانی قریبی تھانے سے رابطہ قائم کریں۔ اطلاع پہنچانے والے کو حسبِ توفیق انعام بھی دیا جائے گا۔'' اعلان کو چند مرتبہ دہرانے کے بعد جب اس نے اپنے چاروں طرف جھنجھناتے ہوئے، کاروبارِ دنیا میں معروف انسانی انبوہ کو بغور دیکھنا شروع کیا تو یہ جان کر اسے سخت اچنبھا ہوا کہ جس حلیے کے آدمی کی گمشدگی کا اعلان وہ کر رہا تھا، اس سے ملتے جلتے سینکڑوں لوگ، گلیوں بازاروں میں گھوم پھر رہے تھے۔ تو کیا یہ سب لوگ گم شدہ ہیں! حیرت سے اس کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ اس دن آس پاس سے گزرتے ہوئے لاتعداد نفوس اسے ایسے بھی دکھائی دیئے کہ اس کا دل بے اختیار چاہا کہ روک کر ان کا نام پتہ دریافت کرے، مگر اسے ہمت نہ پڑی۔

اسے جب بھی اتفاق سے کسی بچے کی گمشدگی کا اعلان کرنا پڑ جاتا تو وہ موم بتی کی طرح اندر سے پگھلنے لگتا۔ شاید اس لیے کہ وہ آج بھی اندر سے ایک ایسا بچہ تھا جو لوگوں کی بھیڑ میں گم ہو گیا تھا۔ باپ کی شکل و صورت اسے بالکل یاد نہیں رہی تھی، صرف اس کی نوکدار گھنی مونچھوں کی ایک دھندلی سی تصویر اس کے ذہن کے کسی کونے میں مکڑی کے جالے کی طرح لٹکی رہ گئی تھی، البتہ ماں کا خاکہ سفید ٹوپی کے گھیر دار برقع میں لپٹے ایک دودھیا پیکر [illegible] اس کے دل و دماغ کے پالنے میں جوں کا توں محفوظ تھا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ لاؤڈ اسپیکر پر مختلف اعلانات نشر کرنے کی ذمہ داری نبھاتے ہوئے، اگر اتفاق سے اس وضع کی کوئی برقع پوش خاتون کہیں نظر آ جاتی تو نجانے کیوں اسے یہی گمان ہوتا کہ اس کی ماں آج بھی گلیوں بازاروں میں پریشان حال اسے ڈھونڈتی پھر رہی ہے۔ ایک بار تو اس وضع قطع کی ایک برقع پوش خاتون کو پاس سے گزرتا ہوا دیکھ کر اس کے منہ سے بے اختیار ''اماں'' نکل گیا تھا، مگر یہ لفظ ایک گھٹی ہوئی چیخ کی صورت، کہیں شور شرابے میں تحلیل ہو کر رہ گیا تھا...... اس کو فقط اتنا یاد رہا تھا کہ چند لمحوں کے لئے اس کی ماں نے اپنی انگلی اس کے ہاتھ سے چھڑائی تھی، شاید وہ بزاز کی دکان سے کپڑا خرید رہی تھی۔ اس کے بعد اسے کچھ ہوش نہ رہا تھا۔ وہ تو بس ایک نرم و نازک تنکے کی طرح، ہجوم کے تند و تیز ریلے میں بہتا ہی چلا گیا تھا۔ انسانی ہجوم کے اس ریلے میں متعدد برقع پوش عورتیں بھی موجود تھیں۔ وہ کبھی کسی ایک برقع پوش کے پیچھے کچھ دیر تک روتا بسورتا چلے جاتا اور جب اسے پتہ چلتا کہ وہ اس کی ماں نہیں تو وہ کسی دوسری برقع پوش کا پیچھا کرنے لگتا اور اسی تعاقب

میں وہ نجانے کہاں سے کہاں نکل گیا! مہ و سال کا دھارا بہتا رہا اور اس کا بچپن ایک بے بادبان کشتی کی طرح ہچکولے کھاتا گزرتا چلا گیا۔

زندگی کے ابتدائی سال اس نے ایک یتیم خانے میں بسر کئے۔ مگر پھر وہ وہاں سے بھاگ نکلا اور ایک مضافاتی علاقے کی مسجد سے وابستہ ہو گیا۔ مسجد کے مولوی صاحب ایک ہمدرد آدمی تھے۔ انہوں نے اس کے کھانے پینے کا بندوبست کر دیا اور اسے لکھنا پڑھنا بھی سکھا دیا۔ چند سال اس نے مولوی صاحب کی سرپرستی میں سکون و اطمینان سے کاٹے۔ مگر ایک دن مولوی جی کو اس کی بدتمیزی پر اچانک غصہ آ گیا اور انھوں نے چھڑی سے اس کی پٹائی کر دی۔ اگلے دن وہ کسی کو بتائے بغیر وہاں سے چلا گیا۔ کچھ عرصہ اِدھر اُدھر بھٹکنے کے بعد اس نے شہر کی راہ پکڑی اور وہاں پہنچ کر کسی نہ کسی طرح ایک ڈھابے میں گاہکوں کو کھانا کھلانے کی نوکری حاصل کر لی۔ کئی سال تک وہ یہ نوکری کرتا رہا۔ لیکن پھر اچانک ڈھابے کا مالک خان بابا اچانک بیمار پڑ گیا اور کچھ عرصہ بعد چل بسا اور یوں ڈھابا بند ہو گیا...... اب وہ پوری طرح جوان ہو چکا تھا اور ہر طرح کی محنت مزدوری کر کے روٹی کما سکتا تھا۔ ضرورت اور حالات کے مطابق اس نے ہر قسم کا کام کیا، مگر اس کے پاؤں کی گردش برقرار رہی۔ آخر کار اسے لاؤڈ اسپیکر کے ذریعے سارے شہر میں طرح طرح کے اعلانات نشر کرنے کی ملازمت مل گئی اور یہ ملازمت حاصل کر کے اسے ایک انجانی تسکین کا احساس ہونے لگا۔ خاص طور پر جب وہ کسی گم شدہ بچے کے بارے میں اعلان کرتا تو اس کی آواز میں بھرپور درد امنڈ آتا۔ اس ملازمت سے اس کی ایک نفسیاتی اور جذباتی وابستگی قائم ہو گئی تھی۔ نسبتاً کم ماہوار تنخواہ ملنے کے باوجود پوری دیانتداری سے اس کام کو انجام دیتا تھا۔ گم شدہ لوگوں کی بازیابی میں بالواسطہ طریقے سے معاونت کر کے اسے بے پایاں طمانیتِ قلب حاصل ہوتی تھی۔ تاہم کچھ عرصہ سے نجانے کیوں، لاپتہ اور گم شدہ افراد کے سلسلے میں اعلانات نشر کرتے ہوئے اسے کچھ یوں محسوس ہونے لگا تھا جیسے شہر کے بیشتر لوگ لاپتہ ہو چکے ہیں، یعنی گھروں میں ہوں تو باہر کے معاملات اور مسائل میں گم رہتے ہیں اور اگر گھروں سے باہر ہوں تو ان کا دل و دماغ گھر کی کھونٹی سے بندھا رہتا ہے، گویا وہ وہاں نہیں ہوتے جہاں انہیں ہونا چاہیے تھا۔

وہ جس کھولی نما کوارٹر میں گزشتہ کئی سال سے سر چھپائے ہوئے تھا اس کی چھت کافی

عرصہ سے مرمت کا تقاضا کر رہی تھی۔ تاہم ہر بار جب وہ اس کی مرمت کرانے کا ارادہ کرتا تو کوئی نہ کوئی ایسی مصیبت گلے آ پڑتی کہ اس مقصد کے لئے پس انداز کی ہوئی رقم خرچ ہو جاتی اور چھت کا مسئلہ وہیں اٹکا رہ جاتا۔ غریب آدمی کے سر پر چاہے کسی کا ہاتھ ہو یا نہ ہو مگر چھت کا سایہ ضرور قائم رہنا چاہیے۔ ایک شام بڑا زبردست طوفان آیا۔ لگتا تھا مکانوں کی چھتیں اڑ جائیں گی۔ طوفان باد و باراں کے ساتھ اولے بھی خوب برسے، زمین سفید ہو گئی، جیسے ابابیلوں نے سارے شہر پر سفید کنکروں کی بوچھاڑ کر دی ہو۔ بجلی کی رَو بھی منقطع ہو گئی۔ اس کا چار سالہ بیٹا ڈر کے مارے رونے لگا اور روتے ہوئے ماں کی گود میں گھس کر بیٹھ گیا۔ اچانک چھت کی کڑیاں یک بیک کڑکڑائیں، پھر کچھ مٹی اور چند اینٹیں نیچے آ گریں۔ اس کی بیوی کی بے اختیار چیخیں نکل گئیں۔ وہ خود دن بھر کا تھکا ماندہ ہونے کے باعث گہری نیند میں تھا۔ اس کی بیوی نے ہذیانی آواز میں چلاتے ہوئے شانہ جھنجھوڑ کر اسے جگایا۔ صورتِ حال سے باخبر ہوتے ہی بدحواس سا ہو گیا، لیکن پھر فوراً بیوی اور بچے سمیت کوارٹر سے باہر نکل آیا۔ بمشکل تمام وہ کوارٹر سے باہر نکلے ہی تھے کہ اس کی چھت دھڑام سے زمیں بوس ہو گئی۔ ساتھ کے کوارٹروں کے مزدور پیشہ مکین بھی گھبرا کر باہر نکل آئے اور وہاں ان کا ٹھٹھ لگ گیا۔ اس حادثے سے ابھی وہ پوری طرح سنبھل بھی نہیں پایا تھا کہ اس نے اپنی بیوی کو بے تحاشا آوازیں دیتے ہوئے سنا۔ وہ مٹھو کا نام پکارے جا رہی تھی۔ کیا ہوا اس کے بیٹے کو! یہ سوچ کر وہ تیزی سے لوگوں کے جمگھٹ کو چیرتا ہوا آواز کے تعاقب میں لپکا۔ اس کی بیوی حواس باختہ سی فٹ پاتھ پر کھڑی گلا پھاڑے مٹھو کو پکارے چلی جا رہی تھی، مگر خود مٹھو کا کہیں نام و نشان تک نہیں تھا۔ باہر کے طوفان کا زور تو تقریباً ٹوٹ گیا تھا مگر اس کی زندگی میں بھونچال آ گیا تھا۔ مٹھو نجانے کیسے اپنی ماں کا ہاتھ چھڑا کر گھپ اندھیرے میں کہیں گم ہو گیا تھا۔ وہ شاید کوارٹر کی چھت کے اچانک دھڑام سے گرنے، لوگوں کے وہاں ایک دم اکٹھا ہونے اور افراتفری برپا ہو جانے کے باعث ڈر کر بھاگ گیا تھا۔ اس نے اپنی بیوی کو روتا بلکتا ہوا وہیں چھوڑا اور مٹھو کو ڈھونڈنے کے لئے پاگلوں کی طرح بھاگ کھڑا ہوا۔ آس پاس کی گلیوں میں اسے ڈھونڈنے کے بعد وہ سڑکوں پر اس کی تلاش میں نکل پڑا۔ راہگیروں کو روک روک، انھیں مٹھو کا پورا حلیہ بتا کر اس کے بارے میں پوچھنے کی کوشش کرتا رہا، مگر اس کی ساری کوششیں بے سود ثابت ہوئیں۔ غم اور تھکن کے بوجھ سے وہ نڈھال ہو چکا تھا، لیکن وہ پھر بھی خود جیسے تیسے گھسیٹتا ہوا چلا

جا رہا تھا۔ مٹھو کی تلاش میں نجانے کب تک وہ ننگے پاؤں سڑکوں پر بھٹکتا رہا تھا، اس بات کا کچھ ہوش نہ تھا۔ تب اچانک وہ دونوں ہاتھوں سے لاؤڈ اسپیکر بنا کر اعلان کرنے لگا۔ ''حضرات! ایک لڑکا! ایک مٹھو عمر چار سال، رنگ گندمی، پیارا پیارا چہرہ۔ مٹھو مٹھو''۔ اس کی آواز رندھ گئی اور لاؤڈ اسپیکر والے ہاتھ منہ سے ہٹ کر ہوا میں جھولنے لگے، مگر پھر غیر ارادی طور پر یا کسی غیبی قوت کے اشارے پر اس کے پاؤں قریبی ریلوے اسٹیشن کی جانب اٹھنے لگے، وہاں پہنچ کر وہ ریلوے اسٹیشن کی کینٹین کے پاس رک گیا۔ چند ساعتوں تک خالی خالی ویران نظروں سے چاروں طرف دیکھتا رہا اور پھر جس طرح مایوسی کے گھور اندھیرے میں امید کے جگنو کی ٹمٹماہٹ اچانک نمودار ہو جاتی ہے اس کی نظریں وہاں ایک ایسے منظر پر پڑیں جسے دیکھ کر حیرت اور خوشی سے وہ دم بخود سا ہو کر رہ گیا...... اس کی بیوی کینٹین کے کونے میں پڑے لکڑی کے ایک سالخوردہ بینچ پر بیٹھی ہوئی تھی اور مٹھو اپنی ماں کی گود میں آرام سے بیٹھا ہوا بسکٹ کتر کتر کر مزے مزے سے کھائے چلا جا رہا تھا۔ دفعتاً اسے یوں لگا کہ وہ بچہ جو چالیس سال قبل ماں سے بچھڑ گیا تھا، آج اسے ماں ایک دوسرے روپ میں دوبارہ مل گئی۔ عین اس لمحے اس نے لاؤڈ اسپیکر پر اعلانات نشر کرنے کی نوکری چھوڑنے کا پکا فیصلہ کر لیا۔

◆◆◆

# رنگولی

## محمد عاصم بٹ

رنگ ہمارے جذبوں کے بدلتے منظروں جیسے ہوتے ہیں۔

رنگوں سے یکسر خالی ایک سادہ اور ویران منظر میں ان دو کرداروں کو دیکھئے۔ یہ عرفان ہے، یا عدنان، یا عمران، یا جو آپ پسند کریں۔ پانچ فٹ نو انچ قد، تنی ہوئی نگاہ سے بھری بھنچی ہوئی آنکھیں، گہری بھنویں۔ بال سیدھے اور پیچھے کی جانب گرے ہوئے، جبڑے کی ہڈی کانوں کی لووں کو چھوتی ہوئی، پیشے کے اعتبار سے اکاؤنٹنٹ۔ ایک امپورٹ ایکسپورٹ کی فرم میں ملازم، مڈل کلاسیا، گریجویٹ، چار یا پانچ سال پہلے اکاؤنٹس کلرک کے طور پر بھرتی ہوا تھا۔ اب اکاؤنٹس سیکشن کا انچارج ہے۔

ایک پئین، دو اکاؤنٹس اسسٹنٹس اور ایک ڈیٹا انٹری آپریٹر لڑکی، یہ کل سٹاف ہے، اکاؤنٹس سیکشن کا۔ لڑکی کا نام صابرہ ہے۔ غربت کی مار کھایا ہوا اور غربت کا اشتہار بنا ہوا لڑکی کا چھریرا بدن، ننھی مٹھیوں جیسی چھاتیاں جیسے کوئی سانس روکے ہوئے ہو، باریک ہونٹ، سوئی سوئی آنکھیں، گندمی رنگت، گنگناتی ہوئی آواز، کانوں میں شہد گھولتی ہوئی۔ بس یہی ہمارے ہیرو کو بھا گئی۔

ایک ریٹائرڈ باپ ماں اور بڑی بہن پر مشتمل گھر، جس کا چولھا جلتا رہے، اس لیے لڑکی کو اپنی ساری کمائی اس میں جھونکنی پڑتی۔ باپ کی معمولی پنشن، بڑی بہن کی ٹیچنگ سے ملنے والی تنخواہ اور صابرہ کی تنخواہ، کل مل ملا کر گزر اوقات ہو جاتی۔ لڑکی محنتی، ہنرمند اور قبول صورت ہو، غیر شادی شدہ اور تابعدار بھی، تو کہانی کا بیج جلد ہی مٹی میں نرم ہو کر پھٹ پڑتا ہے اور کونپل کو باہر آنے دیتا ہے۔ ہرا رنگ سارے منظر کو بھگو دیتا ہے۔ امید، شادابی، جذبوں کی نمو، ہرے رنگ کی کرامات۔

بڑا سا ہال نما کمرہ ہے۔ چار لوگ چار کونوں میں میز کرسیاں اور کمپیوٹر رکھے بیٹھے ہیں۔ دیواروں کے ساتھ ساتھ الماریاں کھڑی ہیں، ہر دو افراد کے درمیان خلا کو پُر کرتی ہوئیں۔ لیکن یہ پہلے کی ترتیب ہے۔ ہرے رنگ کا رُوپ جاگنے سے پہلے کی۔ ہرے رنگ سے تے خلا کی موجودگی کے احساس کو نمایاں کر کے اسے ایک اُلجھن بنا دیا جس کا حل الماریوں کو درمیان میں سے ہٹا دینے کے سوا اور کچھ نہ تھا۔ آہستہ آہستہ میزیں کرسیاں اور کمپیوٹر قریب تر ہو گئے۔

پسندیدگی فضا میں حدت کی دبی دبی لہر کی صورت میں ماحول کو گرمائے رکھتی۔ ڈاکومنٹس کی منتقلی، فائلوں پر نوٹس کے بارے میں گفت وشنید، اِدھر اُدھر آنا جانا۔ اس پر بھی کبھی کبھار کا لمس سیدھا دل پر دستک دیتا۔ فوراً دروازے کھل جاتے۔

’’چائے سر‘‘ گیارہ بجے چائے کا پہلا دور چلتا۔

’’ہاں۔ شکریہ‘‘

لیکن آہستہ آہستہ اس ایک سوال اور اس کے جواب کے ساتھ سر تیوں جیسی لڑیاں سی لگتی چلی گئیں، بات بجتی چلی گئی۔

’’سر آپ تھکے ہوئے لگ رہے ہیں۔ چائے چلے گی‘‘

’’کام بہت ہے۔ کوارٹرلی رپورٹ سمٹ کروانی ہے۔ چائے ضروری ہے‘‘

’’چائے کے ساتھ کچھ کھانے کو بھی ہے۔ سر‘‘

’’چائے ہی کافی ہے۔ فلم میں ایک ہیرو کافی ہوتا ہے۔‘‘

’’ایک ہیروئن بھی‘‘ سٹاف میں بھی کوئی کہتا۔

خاموشی۔

’’میں نے خود بنائی ہے‘ آلو کی ٹکیاں سر۔ چائے کے ساتھ‘‘

چائے کا مینو پھیلتا گیا، چائے کے دورانیے کے ساتھ۔ انہیں اٹھ کر کنٹین میں جانا پڑتا۔

’’پکوڑے بھی ہیں چائے کے ساتھ‘‘

’’اور کچھ‘‘

’’اور کچھ نہیں سر۔‘‘

دوپہر کے کھانے کے لیے کچھ نہ کچھ وہ گھر سے پکا کر ساتھ لاتی۔ دونوں اکٹھے کھاتے۔ کھانے کے بعد بھی چائے کا دور چلتا۔ چائے پینے کے عمل کو لمبے دورانیے پر پھیلانا مشکل نہ ہوتا، وقفے وقفے سے بے آواز چسکیاں۔ چھٹی کے وقت وہ موٹر سائیکل جب تک پارکنگ سے باہر لاتا، وہ سڑک پار کر کے ویگن سٹاپ تک پہنچ جاتی۔ وہ محمدیہ کالونی' نیو گارڈن ٹاؤن میں رہتا تھا، وہ سلطان پورہ' دوموریہ پل میں۔ ایک مشرق میں تو دوسرا مغرب میں۔

''میں آپ کو اتار دوں گا۔''

وہ بیٹھ جاتی۔ اس کی کمر پر سر رکھ دینے کی خواہش دل میں دبائے ہوئے وہ اس کے کان کی لوؤں کو تکتی رہتی اور اس کے لباس سے اٹھتی 'پیور بلیک' کی خوشبو سونگھتی۔ جان ہی نہ پاتی کون سا پرفیوم ہے۔

''کنٹین کے پاس سے گزرا نہیں جاتا۔ سر باتھ روم کی بُو۔''

''عظمت سے شکایت کرتے ہیں۔''

''ایئر فریشنر ہی چھڑک دیں سر۔''

''اس بار سٹیشنری کی ڈیمانڈ میں ایئر فریشنر بھی لکھنا۔''

''جی سر۔''

''تم نے اپلی کیشن ٹائپ کر دی تھی۔۔۔۔۔۔'' ٹریفک کے شور میں الفاظ نئے روپ دھار لیتے۔ خاموشی آنکھوں میں سبز روشنی کے ساتھ پھیل جاتی۔ شور' شاداب ہو جاتا۔

اکثر انھیں اوور ٹائم لگانا پڑتا۔ اکاؤنٹ سیکشن شام کے بعد بھی دفتر میں رہتا۔ کبھی چھٹی کے دن بھی آنا پڑتا۔ کام ختم کر کے اگر دن باقی ہوتا تو وہ شہر سے باہر چلے جاتے۔ جہانگیر کا مقبرہ اوٹوں' کونوں' کھدروں' روشوں' محرابوں اور سایوں سے بھری جگہ ہے۔ بس وہیں سرخ رنگ جاگا' ہر شے لالو لال ہو گئی۔۔

بوٹا ہرا ہوتا ہے زرخیزی پل جاتی ہے [illegible] میں [illegible] آتا ہے تو ہرے رنگ میں سرخ لہر جاگتی ہے۔ سبزی سرخی میں چھپ جاتی ہے۔

ستونوں' حجروں' سیڑھیوں میں وہ لمس ڈھونڈ لیتے۔ سرخ رنگ آنکھوں میں بھر آتا۔

چہرے سے چھلکنے لگتا' ہاتھوں پیروں میں سپولیے کی طرح تیز تیز بہتا' پورا سرخ ہونے کی خواہش کروٹ لیتی۔ سارا جسم اتاولا ہو جاتا۔ تو خواہش کی حد ظاہر ہوتی۔ وہ ایک دوسرے سے پرے ہو جاتے۔ یہ کیا تھا' اب کیا کریں' کتنے ہی سوالوں کا دھواں سارے میں بھرنے لگتا اور ان کا سانس گھٹتا۔ وہ ایک دوسرے سے نظریں چراتے۔

ساتھ جینے مرنے کی قسمیں' ایک دوسرے کی شرائطے مارتی ہوئی خواہش، آنکھوں کے راستے دل میں اور سارے جسم میں اتر جانے کی طلب۔ لگتا یہ کبھی سبز تھا ہی نہیں۔ سرخی اتنی گاڑھی ہو جاتی کہ اندھا پن معلوم ہوتا۔

بس تبھی یہ طے ہوا کہ لڑکا اپنے والدین کے ساتھ لڑکی کے گھر جائے گا۔ اس کے بعد کی بھی ساری پلاننگ ہو گئی۔ مستقبل سلیٹ پر لکھے حرفوں جیسا لگا۔ جیسا چاہو لکھو' مٹاؤ' لکھو۔ لکھنے سے پہلے ہی کوئی اس پر کچھ لکھ دیتا اور مٹانے سے پہلے ہی کوئی اس پر سے کچھ مٹا دیتا ہے، یہ بات جتنی ممکن تھی، اتنی ہی سمجھ میں نہ آنے والی۔ جب تک کہ سبزی اتنی گہری نہ ہو جائے کہ اپنا چہرہ کھو دے، سیاہی پوت لے۔

سیاہ رنگ، خواہشوں اور رنگوں کی موت۔

بڑی بہن کی شادی کے لیے لڑکے والوں کی شرط تھی کہ ان کے دونوں بیٹوں کے لیے ایک ہی گھر سے بہوئیں آئیں گی۔ بڑی بہن کے بہتر مستقبل کا محل اسارنے کے لیے اس نے اپنا خواب محل ڈھا دیا۔ لڑکا تو اس محل کے ساتھ ہی ڈھے گیا۔

''میں نہیں مانتا۔'' لڑکا گھائل تھا۔

''ہمارے مقدر۔۔۔''

''سب بکواس ہے۔ مقدر' رشتے' محبت'' وہ بالکل ہی ٹپٹا گیا۔

''میری مجبوری۔۔۔''

''مجبوری۔ غلط۔ محبت کی کوئی مجبوری نہیں ہوتی؟''

لڑکی آنکھوں سے آنسو ٹپکاتی' بس سر جھکائے رہی۔ وہ سچ کہہ رہا تھا۔ ہر سچ کا سچ اپنے اپنے پس منظر میں اپنی اپنی جگہ کتنا مکمل ہوتا ہے اور کتنا اضافی بھی۔

الماریاں کونوں سے کھسکتی ہوئیں پھر سے دیواروں کے وسط میں اوٹ بن کر کھڑی

ہوگئیں۔ کمپیوٹر اور میزیں کرسیاں، کونوں میں واپس سرک گئیں۔ ساری بات چیت، ای میل، فلائی میل اور باسکٹ میں رکھ دیے جانے والے نوٹس اور فائلوں پر نوٹنگ کے ذریعے ہوتی۔ چائے اور کھانا الگ الگ۔ دفتر سے وہ موٹر سائیکل دوڑاتا ہوا ویگن سٹاپ کے قریب سے گزرتا تو بجھتے چراغ کی لو جیسی نیم جان امید میں وہ اسے تکتی، وہ نظریں چرا لیتا۔ پرانے تعلق کی دھول سارے میں بھر جاتی۔

لڑکی نے معذرت، معافی نامے بھیجے، نظروں سے، لفظوں کے سہارے۔ لیکن اس نے کوئی جواب نہیں دیا۔ رہا بھی کیا تھا؟ سیاہ رنگ کے سوا، جس نے سلیٹ پر سے سارے حرف مٹا دیے تھے کہ لگتا کبھی اس پر کچھ لکھا ہی نہیں گیا تھا، لکھا ہی نہیں جا سکے گا۔

پرانی داستانوں میں ایسا ہوتا ہے کہ اچانک غیر متوقع طور پر اچانک بادل چھا جاتے اور بارش ہونے لگتی ہے، یا بادل چھٹ جاتے اور سورج چمکنے لگتا ہے، کوئی واقعہ ایسا ہوتا ہے کہ کہانی کی کا کلپ ہو جاتی ہے، ممکن، ناممکن اور ناممکن ممکن ہو جاتا ہے۔ بس ایسے ہی اس کہانی میں بھی، جب کہ سیاہی نے ہر نقش اپنے بغل میں لے کر نظروں سے اوجھل کر دیا تھا، نیلے رنگ کا چھناکا ہوا۔

نئے منظر اجالتا ہوا نیلا رنگ ایک ساتھ ہی دونوں کی زندگیوں میں وارد ہوا تھا۔ پہلے صابرہ کو اپنے حصار میں لیا۔

وہ منگنی کروا کر لوٹی تو نیلے رنگ کی شال سی جیسے اس نے اوڑھ رکھی تھی جس کے اجلے پن نے لڑکے کی آنکھوں کو چندھیا دیا۔ ایک سال بعد کی تاریخ مقرر ہوئی تھی دونوں بہنوں کی شادی کی۔

تب ہی لڑکے کی ماں چند لڑکیوں کی تصویروں کے ساتھ، جنہیں وہ اپنی بہو بنانے کی خواہش مند تھی، بیٹے کے پاس آئی۔ انھی تصویروں میں ایک دائمہ کی بھی تھی۔ پاکستانی نژاد امریکی، لڑکے کی دور پار کی کزن، بچپن سے امریکی کلچر میں پلی بڑھی، ماں باپ کی ضد پر کہ واپسی کا راستہ کھلا رہے، وہ فیملی کے ساتھ کچھ عرصے کے لیے یہاں آئی تھی۔ قبول صورت، بے باک نظروں والی لڑکی اسے پہلی ہی نظر میں بھا گئی۔ بات طے کرنے سے پہلے لڑکے لڑکی کی رضامندی ضروری تھی۔ دو ہفتوں کی مہلت دی گئی، ایک دوسرے سے ملنے جلنے، دیکھنے پرکھنے اور جاننے کی۔ یہ دو ہفتے وہ گھریلو مصروفیات کے عذر کے ساتھ دفتر سے رخصت پر رہا۔

نظر نواز دوست نواز لڑکی نے ایسا نیلا رنگ اس کی زندگی میں بھر دیا۔ ماند پڑے رنگ بھی

چمک اٹھے، سارا منظر بدل گیا۔

دو ہفتے بعد وہ فیملی امریکہ پلٹ گئی اس وعدے کے ساتھ کہ سال بعد اس رشتے کی حتمی رسوم ادا کی جائیں گی اور پھر اگر لڑکا چاہے تو ان کے ساتھ ہی بدیس جا سکتا تھا۔

لڑکا دفتر واپس آ گیا۔

سب کچھ اس کے اندر بدل گیا تھا، اس کی زندگی میں بھی، لگتا جیسے نیلے رنگ نے باقی رنگوں کے چہروں سے نقش کھرچ کر انھیں بے صورت کر دیا تھا۔ تبھی اسے صابرہ دکھائی دی۔ چھریرا بدن جو بازوؤں کے حلقے میں ایسے سمٹ جاتا تھا جیسے تحلیل ہو گیا ہو۔ باریک ہونٹ جن میں سے رس پھوٹ پھوٹ بہتا تھا۔ لڑکے کے حلق میں پھر سے پرانے ذائقے جاگے۔ وہ کتنا احمق رہا ہوگا۔ بس ذرا سی بات پر کہ۔۔۔۔ وہ بہت ہنسا، اپنے آپ پر، نیلی ہنسی۔

صابرہ نے چائے کے دو کپ بنائے تھے۔ وہ خود ہی اٹھ کر اس کی میز تک گیا۔ چائے کی پیالی اٹھاتے ہوئے اس نے صابرہ کے چہرے پر مسکراہٹ کا سبزہ کھلتے دیکھا۔ ایسی ہی ہریالی سے اسے بھی اپنا چہرہ شاداب لگا۔ ہریالی کے دائرے میں سرخ حدت سے بھری آنکھیں، منظر کے نیل میں بھیگتے اجلے پن کے ساتھ۔

اپنی منگنی کی بات اس نے لڑکی کو بتائی تو وہ ہولے سے مسکرائی۔

چائے کی لمبے وقفوں سے بے آواز چسکیاں لیتے ہوئے وہ دیر تک ساتھ گزرے ہوئے اچھے وقتوں کو یاد کرتے اور ہنستے رہے۔ جسم سے جسم تک کھنچے خواہش کے تار نے اس کی گردن کو کھینچ دیا اور آنکھوں میں جیسے سبھی رنگوں کی لہریں جاگ اٹھیں، نمی نچاتی ہوئیں، نمی جو سوکھے ہو۔۔۔ ہرا کرتی ہے، آنکھوں اور پتے کی نوک سے دھیرے دھیرے ٹپکتی ہے اور پیالہ بھر جاتا ہے۔ اسے چھلکنے سے روکنے کے لیے دونوں ہی اتنے قریب ہو گئے کہ لڑکے نے اس کی آنکھوں میں اپنا عکس دیکھا۔ چمکتا ہوا روشن، سفید۔ سفید جو خود سے کوئی رنگ نہیں ہوتا۔ بہت سے رنگ اکٹھے ہوں تو پھر سفید رنگ کا احساس جاگتا ہے۔ اور یہ احساس ہی تو ہے، مانو تو ہے، نہ مانو تو نہیں۔

◆ ◆ ◆

# بوڑھی گنگا

## طاہرہ اقبال

اسٹیمر کے دائیں بائیں چھٹتے جھاگ دار بلبلے دولی کے خیالات کی طرح بوڑھی گنگا کے سینے میں ڈوبتے ابھرتے تھے۔ دولی کے پراگندہ دل و دماغ کی طرح چنگھاڑتے کراہتے احتجاج کرتے اور پھر اسی کے مقدر کی طرح بے بس ہو جاتے۔ پرانا روغن اترا اسٹیمر کنارے چھوڑ رہا تھا۔ جس کے دروازوں کے قبضے، کھڑکیوں کے شیشے، فرش کے پھٹے اور کیبنوں کی دیواریں دولی کے وجود کی طرح چنختی حال دہائی مچاتی گنگا کی کثافتوں میں غرق ہو جاتی تھیں۔ کیلوں کے تھنبے، پتے، ناریل کے خول، باسی گل سڑی سبزیاں اک پوری تہہ تھی جو فرشِ آب پر بچھی تھی اور کشتیوں اور اسٹیمروں کے سنگ تیر رہی تھی جیسے پانی کے اوپر اک شہر آباد ہو گیا ہو۔ اتنا ہی آلودہ جتنا کہ خود ڈھاکہ شہر اتنا ہی گنجان جتنا بنگلہ دیش، جیسے یہ اسٹیمر نہ ہو ڈاؤن ڈھاکہ کی کھولیاں ہوں جن میں آدھا بنگال بند ہو گیا ہو۔ بوڑھی گنگا کے اس چھور پر کئی خالی اسٹیمر لنگر ڈالے کھڑے تھے جن کے کیبن صرف سے مل مل کے دھوئے جا رہے تھے۔ زنجیروں سے بندھی بالٹیاں بھر بھر ملاح عرشے پر کھینچتے سیاہ کیچڑ پانی سے نہاتے ایک دوسرے پر الٹاتے بنگلہ گیت گاتے ننگے بھوکے موج مستی کرتے۔ دولی نے سوچا پتہ نہیں یہ ملاح اتنے خوش خوش کیوں رہتے ہیں۔ شاید پانی کی سنگت میں کوئی خوشی والا تعویذ گھلا ہے یا شاید مہینوں بعد ہم جنسوں کی صحبت دیوانہ بنا دیتی ہے۔ [illegible] خوشی نام کی کوئی شے تو ان پسلیاں اترے ڈھانچوں پر نظر آتی نہیں۔

مخالف سمت سے [illegible] تھپیڑا ناریل کی گھاس جیسی جھلسی ہوئی خشک جلد پر اس نے [illegible] سہارا۔

"یہ مرد جات تو ہے بڑا پروا بے ایمان...... مہیلا کا شریر جیسے چاہے نوچے ہڈیاں بیچ رہے تب تو کسی نوکا میں، کسی جھونپڑے میں چھوڑ خود ناریل کے پیڑوں کی گودی میں بھرے ڈاب پینے بندر سا چڑھ جائے۔ سارے دکھ تو ناری جات کے لیے' بوڑھی گنگا جیسے پرانے اور گند چھوڑتے ہوئے۔"

دولی کا کھرنڈ بھرا ماضی پیپ سا رِسا۔

آلودہ پانیوں پر تیرتا یہ گنجان آباد شہر ایسی ہی دکھن بھری عورتوں کی ٹیسوں سے کراہتا تھا۔ بانس کی تیلیوں جیسی پسلیوں اور بھات سے خالی تھالی جیسے پچکے ہوئے پیٹ والی زیادہ تر ان عورتوں کو دولی جانتی تھی۔ یہ سب وہی تھیں جو ڈھاکہ کے پاش علاقوں کے جدید فلیٹوں میں دو تین ہزار ٹکا کے عوض بوا کا کام کرتی تھیں۔

شام ڈھلے جب سورج کی ٹکیا بوڑھی گنگا کے کثیف پانیوں میں منہ چھپا رہی ہوتی ہے تو گلشن ون گلشن ٹو کی بالکونیوں میں بوائیں ان بچوں کے یونیفارم استری کر رہی ہوتی ہیں' جنھیں کل صبح انگریزی طرز کے مہنگے سکولوں میں پڑھنے جانا ہے۔ ان پاش علاقوں میں ناریل کے اونچے لمبے پیڑوں کی گودیوں میں بھرے کچے ڈاب اور کیلوں کے بڑے بڑے پتوں کی بغلوں میں رنگ بدلتے چتری والے گچھے دیکھ کر انھیں اپنے بچوں کا دھیان بار بار ستاتا ہے جو دور کسی برساتی جھیل کے پانیوں میں گھری بانسوں کی جھونپڑی میں نانی کے گرد جمع بھات پکنے کا انتظار کرتے ہیں جن کے خالی پیٹوں کے مقابلے میں بھات کی یہ مقدار بہت کم ہوگی' جس سے ان کا آدھا پیٹ بھرے گا آدھا خالی رہ جائے گا۔ جب کہ ان کی ماں ان سے بہت دور کسی بڑے گھر کے صحت مند بچوں کے لیے اس وقت بریانی ماچھ پکا رہی ہوتی ہے اور باپ نجانے ڈھاکے' چٹا گانگ' راج شاہی کسی بڑے شہر کی کسی پر ہجوم سڑک پر سائیکل رکشہ چلا رہا ہوگا اور روز کا جو سو ٹکا کمائے گا تو پچاس دوسرے شوہر کے بچوں کی ماں اپنی تیسری بیوی کی ہتھیلی پر رکھے گا تو پچاس تاڑی دارو میں اڑا دے گا۔

اسٹیمر لکڑی کے جھولتے ہوئے پل کی بغل سے گزرا جس کی ریلنگ سے کتنے ہی مدہوش لٹک رہے تھے۔ اکڑے ہوئے جسم ٹھٹھری ہوئی پنڈلیاں سانولی جلد نیلی پڑی ہوئی تھی جیسے موت کا عمل گزرے کئی گھنٹے بیت چکے ہوں۔ دولی نے [illegible] ریلنگ سے آدھے لٹکتے ہوئے [illegible] بھرے چہرے والے نشئی کو دیکھا تو دکھ سے سوچا شاید اس کے دونوں بڑے بچے یتیم ہو چکے ہیں۔

دولی کو جب کبھی کچھ یاد کرنے کی فرصت ملتی تو اسے اپنے تین شوہروں کی یادگار چار بچوں میں اپنے پہلے شوہر کی شبیہ رینگتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ پہلا شخص تھا جس نے بانسوں پر کھڑے پھونس کی چھت والے جھونپڑے میں پہلی بار اس کی گہری گلابی رنگ ساڑھی کا پلو اس کے سیاہ چکنے بالوں سے سرکایا' تب بلاؤز میں سے جھانکتے پیٹ کی پلیٹ میں جیسے بنگالی چیریں آنکھ دھری تھی چکنے گالوں سے ناریل کا تیل ٹپکتا تھا اور اس کے بدن کی رنگت اور ملائمت پر راہو مچھلی کا گمان ہوتا تھا اور اس کے لبوں کی ساخت میں عنابی شہلا کھلے تھے۔ بنگالی آنکھوں کے جادو میں امرا کا رس بھرا تھا۔ ان تمام ملائمتوں' رنگتوں' چکناہٹوں اور رسوں کو پہلی بار چکھنے والا یہ متوا تھا جس کا وجود تالکا (Stone Apple) جیسا سخت لیکن اندر سے ایسا ہی نرم اور میٹھا جیسا تالکا کا اندرونی گودا' آم جیسا نرم پیلا اور مزے دار جس کا شربت بنا کر پینا ان کی بڑی عیاشی تھی لیکن متوا کے بدن کا یہ شربت نشے کی کرواہٹ میں یوں زہرا ہوا کہ تلچھٹ کی طرح وجود کے پیندے میں بیٹھتا چلا گیا کہ دولی کو لگتا کہ اگر کبھی اس کی کوئی نس کہیں سے پھٹ گئی تو خون کی بجائے پاؤڈر باہر چھلکنے لگے گا۔

ایک رات وہ اسے جھونپڑے میں مدہوش پڑا چھوڑ کر ڈھاکہ جانے والے اسٹیمر میں سوار ہوئی' بلبلے اڑاتے' دھواں مارتے غلیظ کیبنوں والے اسی اسٹیمر میں اسے اپنا دوسرا شوہر ہمیش ملا جس نے اس کے سنگ اگنی کے پھیرے لیے تھے اور ایک لڑکی کی سوتر مالا پہنا کر اک رات کھولی میں سوتے ہوئے اسے یوں چھوڑ گیا جیسے وہ کبھی جھونپڑے میں متوا کو سوتا چھوڑ آئی تھی۔ اسے تو یہ بھی معلوم نہ تھا کہ کھولی کا چھ ماہ کا کرایہ بھی اب اسے اپنے بدن کے رس میں سے چکانا ہے' کرایہ تو رابرٹ نے یکمشت ادا کر دیا لیکن اسے چرچ لے کر کبھی نہ گیا۔ البتہ چھ مہینے کے کرائے کے عوض اسے اک لڑکا دیا۔ دو سال بعد دولی کو بڑے شہروں کی ہوشیاری سمجھ آنے لگی تو احساس ہوا کہ روز روز آنے والے یہ مہمان جو کچھ دے جاتے ہیں وہ اس کھولی کے کرائے اور اس کے حصے کے بھات سے کہیں زیادہ ہے تو بس اس نے اس درمیانی واسطے سے نجات کا سوچا اور بوڑھی گنگا کے برساتی دریا کو پرانے اسٹیمر کے غلیظ ترین غسل خانوں والے تھرڈ کلاس کیبن میں چاروں بچوں کو بھر کر دھان کے کھیتوں میں گھرے اپنے گاؤں میں واپس لوٹی لمبے بانسوں پر ٹنگی جھونپڑی میں ماں کے پاس انھیں چھوڑا جہاں کیلے کے باغات' بانسوں کے جنگل' ناریل کے پیڑ جھیلوں میں تیرتے تھے لیکن یہ دھان' کیلے اور ناریل ان کھیت

مزدوروں سے ایسے ہی اُچک لیے جاتے جیسے باڑھ ان کے جھونپڑے پل بھر میں کہیں بہالے جاتی ہے۔ چند جھونپڑوں پر مشتمل اس کے گاؤں میں داخلے والی جس جھیل پر دو بانس باندھ کر پل بنایا گیا تھا یہی جھیل جب بارشوں میں بھرتی تھی تو سارے کھیت سارے باغ جنھیں سیراب کرتی انھیں خود ہی نگل جاتی ہے اور جب باڑھ اترتی تو بانسوں پر ٹنگے گاؤں بھر کے جھونپڑے جھیل میں بچھے ہوتے' جہاں کبھی کوئی نوکا زندہ یا مردہ لاشوں کو نکالنے نہ پہنچ پاتی۔ کئی بار تو الائچی کے پیڑوں کی شاخوں سے لپٹے ڈھانچے وہیں لٹکے رہتے اور بھوکے گدھ' کوے اپنا پیٹ بھرتے۔

اب کی بار باڑھ گزر چکی تھی۔ جھیل کے گدلے پانیوں میں گلابی شپلا لمبی ٹہنیوں کی گردن پر کھلے تھے۔ چوڑے پات جھیل کے پانیوں کو ڈھکے تھے جن کا کائی زدہ سکوت اب تک ریسکیو کی کسی نوکا نے نہ چھیڑا تھا اس کی ماں کی آنکھوں میں بنا آنسوؤں کے ماتم تھا۔ ان کا نہیں جنھیں باڑھ اپنے ہمراہ لے گئی ان کا جن کے پیٹ پسلیوں سے نیچے اتر کر ریڑھ کی ہڈی میں دھنس گئے تھے۔ بنا بلاؤز کے چار گز کی سوتی دھوتی کا پلو کمر کو ڈھکتا تو سینہ ننگا ہو جاتا۔ سینہ ڈھکتا تو کمر کی ٹیڑھی میڑھی ہڈیاں کھل جاتیں چڑ مڑ جھڑیوں کا گچھا شاید اب ستر پہننے کی ضرورت سے ہی عاری تھا۔ وہ پانی سے بھرے کھیتوں جیسی آنکھیں جن کی ساری فصلیں باڑھ نگل گئی تھیں۔ پلو میں نچوڑتی گلے ہوئے ناریل کے بالوں جیسی جٹائیں کھجاتی' پسلیوں میں دھنسا پیٹ منہدم سینہ اور کمر کا بوسیدہ چمڑا کھلا رہ جاتا جیسے بھوکے گدھ' کوؤں کے لیے دعوت عام ہو۔

اس نے ماں کو وچن دیا وہ اس کے لیے بلاؤز والی ساڑھی لائے گی۔ وہ اپنے ان چار بچوں کے لیے جو اس کے پاس چھوڑے جا رہی ہے۔ اتنا بھات کما کر بھیجے گی کہ ان کا پیٹ بھر جایا کرے گا لیکن تھالی میں ابھی بھات بچا رہے گا ان کے گالوں پر شپلا کھلیں گے اور بالوں سے ناریل کا تیل چوائے گا۔

دولی نے مٹھی بھر ابلے ہوئے چاولوں سے پیندا ڈھکی سلولائڈ کی تھالی کی سمت ہاتھ بڑھایا ہی نہیں ماں بھی بھوکی ہی رہ گئی۔ چاروں بچے سنے ہوئے پنجے چاٹتے رہے۔ ان انگوری سنہری کھیتوں کی بھوک سے تیورا کر وہ واپس پلٹی اگلے روز وہ پھر ڈھاکہ میں تھی۔ ڈھاکہ جہاں سٹیچنگ یونٹ بھرے ہیں' اور روئی کے برادے آلودگی بن کر پورے شہر میں اڑتے پھرتے ہیں جہاں کی جدید تعمیرات کے

لیے مزدوروں کی مانگ بڑھ رہی ہے۔ جہاں مغربی طرز کے بنگلے اور فلیٹ ہواؤں کو چھو رہے ہیں، جن کی چھتوں پر پھول پھلواری کھل رہی ہیں جن میں بڑے بڑے پنجروں میں پالتو شیر، ریچھ اور کتے بند ہیں، جن کے گیٹ کھولنے کو باوردی گارڈ تعینات ہیں، جنھیں لمحہ بھر کو ٹک کے بیٹھنا نصیب نہیں کبھی لیموزین، فراری، کبھی مرسڈیز جتنا بڑا گیٹ کھولنا ہوتا ہے اتنا ہی بڑا اسیلوٹ بھی مارنا ہوتا ہے۔ آزادی کے بعد بنگال نے بہت ترقی کی ہے۔ بڑے محلات کی تعمیر میں بڑی گاڑیوں کی درآمد میں لیکن ان کے سامنے بچھی سڑکیں وہی ٹوٹی پھوٹی، کھڈوں بھری، تنگ موڑ کاٹتی کھولیوں اور ڈھابوں میں گھستی ہوئیں، جہاں گھنٹوں ٹریفک جیم رہتا ہے جو مچھروں اور فقیروں کی تھوک منڈی معلوم ہوتا ہے۔ دھان منڈی اور ڈاؤن ڈھاکہ کی چار چار ہاتھ کی گنجان گلیوں میں ٹھنسے ہوئے کھوکھے، جیسے شہد کے چھتے کے بے شمار سوراخ پتہ نہیں کتنی مکھیاں اندر بھری ہوں، ہزاروں انسانوں کی کترنیں بکھری ہوئی کہیں مانگنے کو بڑھے ہوئے ہاتھ، معذور ٹانگیں کہیں بسورتے چہرے، کہیں محض بالوں کی الجھی چوٹیاں، سائیکل رکشہ، ہتھ ریڑھیاں، جھومتے جھامتے کشتی۔ سنار گاؤں میں کھڈیوں پر کپڑا بنتی ہوئی ڈھانچہ عورتیں، اردگرد پھیلے پانیوں میں اترتے دھان کے کھیت، ناریل، الائچی کے پیڑ، جن پر بھوک بھوت کی طرح سوار ہے اور ایک یہ گلشن ون گلشن ٹو کے محلات ایک ہی شہر میں کتنی دنیائیں آباد ہیں۔ نیچے اور اوپر بچھی اس اسٹیمر کی منزلوں کی طرح دولی کو لگتا اوپر والوں کا سارا بوجھ ساری غلاظتیں ان نیچے والوں پر لدی ہیں۔

دولی نے انھی محلات میں پناہ لینا مناسب سمجھا۔ وہ کہیں بھی باہر کھولی آباد کرتی تو خرچ وہ ہوتی کھاتا کوئی اوپر والا، عورت کی کمائی کے دعویٰ دار کتنے پیدا ہو جاتے ہیں۔ نکھٹو شوہر، کانسٹیبل، ٹھیکیدار، کرایہ دار، اگرچہ ابھی دولی کے گالوں، بالوں اور آنکھوں سے ناریل کی چکنی آب چھنی نہ تھی لیکن اس نے ان صحت مند سیٹھ بچوں کے لیے ماچھ بھات پکانے اور تالکا کا شربت بنانے ترجیح دی، جو اس ملک کی مخلوق معلوم ہی نہ ہوتے تھے اور یہ مچھروں کی ہم شکل مخلوق بھی یہیں کی باسی تھی۔ چار خانہ بوسیدہ دھوتیوں پر ذراورائی شرٹیں پہنے شاید کپڑے کی کمی نے جسامتوں کی کوتاہی کا ناپ لیا تھا۔ اسی لیے لمبا ڈگ بھرنا تیز چلنا، دوبھر لگتا، بھات کے پھکوں کی چپچپاہٹ موسموں کی سیلن، پانیوں کی ٹھہری ہوئی اُمس شاید حرکات و سکنات کی کاہلی بن گئی تھی۔ جھیلوں، دریاؤں میں بھرا پانی آسمانوں سے برستا پانی ندی نالوں میں اترتا پانی اور بوڑھی گنگا کے پر آلائش سینے میں زہر بنتا اور ماچھ کی فصل قتل کرتا

ہوا پانی' ارے بنگال میں تو پانی بھی عذاب کی شکل ہے۔ خارج بھی اور بھیتر بھی فساد برپا کر دیتا ہے۔

انھی نم موسموں کی کسمساہٹ اور بدن کی سیلن کی سستی بعض اوقات دولی کو بھی پچھاڑ دیتی وہ ہفتے میں ایک دو بار ڈیٹ پر چلی ہی جاتی۔ ٹیکسی کی جیب میں جو اضافی روپے چھپا کر لاتی وہ مختلف شوہروں کے چاروں بچوں کے لیے لنڈا بازار سے کپڑے خریدنے میں صرف ہوتے۔ دولی کے لیے ہر شوہر سے نفرت اور دوری کی اپنی اپنی حدیں تھیں لیکن یہ چاروں بچے اپنے اپنے باپوں کی شبیہوں کے باوجود سے یکساں ہی پیارے تھے۔ ان کے لیے کپڑے' جوتے خریدتے ہوئے دولی کو کبھی احساس نہ ہوا کہ چاروں کس کس بتیہ چار کی پیداوار ہیں اور جن کے نطفے ہیں وہ نجانے کتنے مزید کس کس کی کوکھ میں بھر چکے ہیں۔ بھلا کوکھ کو محافظت کا دکھ کیوں عطا ہو گیا۔ کینگرو کی تھیلی جیسی یہ مہیلا جات سب سمیٹ لیتی ہے کسی کو بھی زشت ترش کہہ کر پھینکتی کیوں نہیں حالانکہ انتقام لینے کو ہی تو وہ ظالم اپنی اولاد گروی رکھ جاتے ہیں لیکن یہ ناری جس نام پر تھوکتی ہے اسی کا تھوکا ہوا چاٹ چاٹ کر پالتی ہے۔

آج بھی وہ ایک بڑا بیگ بھر کر ہمراہ لا رہی تھی۔ اسے علم تھا کہ ان تین چار مہینوں میں اس کے چاروں بچے کتنے پھل پھول چکے ہوں گے۔ جب تھالی میں بھات ختم ہونے کے بعد چپچپاتی ہوئی انگلیاں چاٹتے چاٹتے بوسیدہ چٹائی پر سو جائیں اور گٹھڑی بنے بدن رات بھر پھیلتے نہیں سکڑتے ہوں اس خوف سے کہ اس مٹھی بھر جھونپڑے میں اگر ٹانگ کی سلاخ دوسرے کی پسلی کے چھاج سے ٹکرا گئی تو نجانے کتنی تیلیاں چیخ جائیں گی۔ جھیلوں' جوہڑوں' تالابوں کی گدلی سطح پر پھسر کر سوتے مچھر ان جھونپڑیوں میں اگتی بھوک میں سے بھی اپنا پیٹ بھر لیتے ہیں۔ سوکھی ٹانگیں' موٹے سر اور باہر کو ابلے ہوئے پیٹ' مچھروں کی ہم شکل یہ مخلوق اپنا پیٹ کہاں سے بھریں کہ دھان تو باڑھ میں بہہ جاتے ہیں اور باپ نشے میں نجانے کن اجنبی سڑکوں کے ہجوم میں گم ہو جاتے ہیں۔

اسٹیمر اب رفتار پکڑ چکا تھا۔ بیچ دریا پانی بتدریج شفاف ہو رہے تھے جھاگ برف سا گاڑھا اور سفید تھا۔ جس کی اچھال کے پیچھے نواب سلیم اللہ خان کے محل کی بلند محرابیں دھندلا رہی تھیں' جس کے سبزہ زاروں پر گھومتے ہوئے سیاح بنگلہ دیش کی آزادی کی داستان اس اسپیکر سے سن رہے تھے جو مائیک ہاتھ میں پکڑے ایک رٹی رٹائی تقریر بار بار دہرا رہا تھا' جس کے سامنے لگے ٹینٹ میں بچھی ساری کرسیاں خالی تھیں۔ بوڑھی گنگا پر تنے طویل پل کے نیچے مدہوش نشئی کچھ بھی سننے سے قاصر تھے

اور موٹے موٹے ہندو سیٹھ ناریل اور کیلوں کے ڈھیروں پر بیٹھے بانس کی تیلیوں جیسی پسلیوں والے اور چارخانہ لنگوٹوں والے کالے بھجنگ بنگالیوں کی پشت پر بوریاں لدوا رہے تھے۔ مقرر کہہ رہا تھا۔ آج کے دن بنگال آزاد ہوا ہے۔ بنگالیوں نے یہ آزادی بہت قربانیوں کے بعد حاصل کی ہے۔ کتنے برسوں ہمارا لہو پاکستانیوں نے چوسا ہے۔ ہمارے بھائیوں کا خون بہایا ہے۔ ہمارا اتیہ چار کیا ہے لیکن اب ہم آزاد ہیں اور ترقی کر رہے ہیں...... دولی نے سوچا: یہ کیا کم ترقی کی ہے کہ آزادی کے بعد یہاں ابارشن لیگل ہے۔ یہ اعزاز تو یورپ کو بھی حاصل نہیں ہے۔ کنڈوم کی مشینیں مفت لگی ہیں جتنے چاہو بیگ میں بھر لو اگر پھر بھی پھنس جاؤ تو این جی اوز پیریڈ ریگولر کرنے کو جگہ جگہ کیمپ لگائے بیٹھی ہیں۔

ملک کی آزادی کے بعد عورت کو بھی آزادی ملی ہے کہ وہ مرد کی غلامی سے نجات پا گئی لیکن یہ کیا کہ پیٹ کی غلامی میں جکڑی گئی۔ بے باپ کے بچوں کی زنجیروں میں بندھ گئی' جن کے پیٹ کی آگ بچوں کی جدائی کی سلگن نے اور بڑھا دی ہے جسے مہیلا نجات این جی اوز بھی سرد نہیں کر پاتیں۔ یہ مہیلا تو جیسے دل کے ریشے چھیل چھیل پٹ سن کی رسی گوندھ دی ہو اور پھر اسے گنگا کے آلودہ پانیوں میں پھینک دیا گیا ہو گلنے' سڑنے' ٹوٹنے اور راکھ ہو جانے کے لیے۔ نجانے یہ کوکھ کیوں سمیٹ لیتی ہے اپنے اندر ہر زیادتی' ناپسندیدگی' زبردستی' مجبوری کو تخلیق بنا ڈالتی ہے۔ اسے پسند' ضرورت یا خواہش کا اختیار کیوں نہیں ہے۔ یہ فطرت بھی عورت کے ساتھ زیادتی کر جاتی ہے۔ وہ ڈھاکہ کی سڑکوں پر چارخانہ دھوتیوں میں ستر لپیٹے سائیکل رکشہ کھینچتے سوکھے سڑے بنگالیوں کو دیکھتی تو سوچتی پتہ نہیں کہاں کہاں چھوڑ آئے ہوں گے اپنی اپنی غلاظت کس کس کوکھ کو پابند کر کے خود آزاد اور لاپروا غلطی کوکھ والی نہ نگل پائے نہ اگل کہ اپنا ہی ماس لہو پھینکنے خود کی ہی کانٹ بونت کرنے کی آزادی تو ملی لیکن اس دل کی تیلیاں وجود کے پٹ سن کو سلگاتی کیوں رہتی ہیں......

اسٹیمر یک دم ہچکولے کھانے لگا۔ شاید کیلوں یا پٹ سن کی گلی سڑی گانٹھیں تہ سے ابھر کر پہیوں سے ٹکرا رہی تھیں۔ اسٹیمر کے نچلے حصے میں ناریل بھرے تھے۔ دوسری منزل میں انسان ٹھنسے تھے۔ اوپری منزل میں بنے چھوٹے چھوٹے کیبنوں کو تالے لگے تھے۔ پتہ نہیں کس میں کیا بھرا تھا یا پھر بھرنے کو ابھی خالی تھے۔ اسے خود سے ان کی مماثلت لگی۔ منہ بند پھوڑے جیسے' نجانے کتنا مواد بھرا ہوا اندر بظاہر خالی خالی دماغ جیسے۔ بنا بازوؤں کے ذرا سی صدری پہنے گھٹنوں سے ذرا نیچے چارخانہ دھوتی

باندھے ملاح کشتیاں اور کینو کھار ہے تھے سطح دریا اسٹیمروں اور بوٹس سے چھٹتے خالی پیٹ بلبلوں سے اٹی تھی، جن میں مچھلیاں اوندھے منہ غوطے لگاتیں۔ ملاح گیت گاتے اور مسافر عرشے پر رقص کرتے تھے۔ اسٹیمروں کی نالیوں سے غلیظ سیاہ پانیوں کی جھاگ چھٹتی، جیسے خوفناک تاریک جبڑوں میں سارے اسٹیمر بوٹس کینو کشتیاں اور نوکائیں نگل جائیں گے۔ دولی کو لگا اس کی سوچیں بھی ویسی ہی پراگندہ ہو کر جھاگ اڑانے لگی ہیں۔ اس نے بغل میں پڑی اپنی پوٹلی کو ٹٹولا، سیلے بسکٹ، ہواز چھوڑتے رس، کچے امرا اور سیاہ تالکے، جن کی ہمک سیاہ کیچڑ پانیوں میں رچتی فلائی اوور کے نیچے لمبی سرنگ میں بھرے نشئیوں کے نیم مردہ جسموں کو چارخانہ دھوتیوں اور ٹی شرٹوں والے نحیف نزار مزدور پھلانگ رہے تھے۔ کیلوں اور ڈاب کی گانٹھیں خشک ناریل کے ڈھیروں سے ٹیک لگائے بیٹھے موٹے موٹے سیٹھ انہی پھولے ہوئے پیٹوں میں اسے اپنا تیسرا شوہر رابرٹ نظر پڑا۔ اس نے حقارت سے تھوکا جو بلبلے بھری پانی کی کثیف تہہ میں کہیں جذب ہو گیا اور رابرٹ کے ہم شکل بیٹے کی یاد میں وہ کراہی، وہ چاروں بچوں میں سے زیادہ تنومند گردن اور کھلے ہاتھ پیر والا تھا۔ رابرٹ کی نفرت اس تیسرے بچے کی شباہت میں دولی پر کھلکھلاتی تو وہ قہقہہ لگا کر ہنس دی۔ منظر بدلتے رہے نیرسنگ کھیتوں کو جھیلوں سے پمپ کر کے پانی دینے والے کسانوں میں اسے اپنے پہلے شوہر کی شبیہہ دکھائی دی۔ نشے کی لت سے پہلے وہ ایسے ہی بنا آستینوں کے صدری پہنے اور چارخانہ دھوتی گھٹنوں سے اوپر کسے دو بیگھہ کاشت کرتا اور اس کے جھونپڑے میں باڑھ کے دنوں میں بھی دھان بچا رہتا۔ اس نے ساتھ والی سیٹ پر بیٹھی شکنتلا کی میکسی کے گھیر کو شلپا کی قے سے ذرا پرے کھسکایا۔ شلپا کو اپنے دوسرے شوہر سے علیحدگی کو سال سے اوپر ہو چلا تھا لیکن یہ آج متلا رہی تھی۔ دولی نے شکنتلا کی ریشمی میکسی کو پوروں میں مسلا

''اینا کو تو کورے''۔

''اری خود کہاں جڑا مالکن نے دیا۔''

شکنتلا نے بوڑھی گنگا کے کثیف پانیوں میں بنتے بھنوروں میں کیلوں اور گلے ہوئے ناریلوں کو گھومتے ہوئے دیکھا، جیسے انہی پر سوار ہو۔ ''اس بار کتنے جڑے''۔

''اری کیا جڑنا، دو ہزار بنگلے سے ملتا ہے، ڈیٹ پر جانے کی چھٹی بھی مالکن ہفتہ بھر میں ایک باری دیتی ہے۔ اس میں کتنا کما لو یہی دو چار سو ٹکا۔ اس میں سے بھی سنتری سے چوکیدار تک کتنوں

کے منہ بند کرنا ہوتے ہیں۔ ''

'' جب مال زیادہ ہوگا تو دام ایسا ہی لگے گا' کبھی تو اٹھ کر ڈھاکہ چلی آئی ہیں جیسے باقی سارے بنگال میں تو ہیجڑے بستے ہوں''۔

درگا دیوی نے اپنے موٹے موٹے ہونٹوں کو چباڈالا جیسے ان نوچیوں کو چبارہی ہو جنھوں نے ڈھاکہ کا منہ ہی دیکھ لیا تھا۔ کتنی کساد بازاری تھی کہ وہ جو خود اپنا اڈا چلاتی تھی۔ آج کسی بنگلے میں برتن مانجتی تھی۔

'' اچھی آزادی ملی بنگال کو ساری ہی دھندے پر لگ گئیں۔ بھوک کی برداشت ہی ختم ہوگئی۔ پابندی تھی تو بھوک بھی کم ستاتی تھی۔ آزادی کیا ملی ہر ایک پیٹ کے بدلے بکنے لگی پر مول تو مال دیکھ کر ہی لگتا ہے نا''۔

تلسی نے گلابی بلاؤز پر سنہری بارڈر والا پلو جھلا کر کندھے پر پھینکا' سخت گندھے آٹے کی سی رنگت والی پیٹ کی پلیٹ میں دھری ناف کی نشیلی آنکھ کا کونا دبایا۔ اسٹیمر میں موجود مردوں نے آنکھیں جھپکائیں اور چلائے۔

'' آماتا آکہ بھالو باشی''۔

دولی کی ملاقات ہر چار چھ مہینے بعد ان سبھی عورتوں سے اسی اسٹیمر میں ہو جاتی تھی۔ سب کی رام لیلا ایک۔ دو تین شوہر چھوڑ چکے ہیں۔ اگلے کی تلاش ہے۔ تو کوئی ایک یہ تلاش بھی اب چھوڑ چکی ہیں۔ کئی شوہروں کی نشانیاں دور کسی گاؤں میں پٹ سن کے گھاس پھونس سے بنے جھونپڑے میں نانی کے پاس پل رہے ہیں کہ نانی کو نانا چھوڑ گیا ہے۔ چھ شوہروں کی نشانیاں رکھنے والی سروجنی نے اپنی دھوتی نما ملی دلی بکھری بکھری ساڑھی کے پیٹی کوٹ کے اندر لٹکتی تھیلی کو باہر نکالا۔ '' یہ ٹکے آخر چار چھ مہینے ان چھ کا پیٹ کیسے بھریں گے۔ اب تو ڈیٹ بھی نہیں ملتی۔ ''

اس نے ماتھے کو دونوں ہاتھوں سے دھپ دھپ پیٹا۔ اری لگتا ہے اب تو بھیک ہی مانگنا ہو گی۔ یہ بنگالی سیٹھ تو اتنے کنجوس ایک ٹکا بھی تین بار ناخن پر بجا کر دیں۔ '' سروجنی کی بنگالی آنکھوں کی بجھی جوت سے آنسوؤں کے کتنے دیپ جلے۔ کبھی یہی شپلا کے ہم شکل ہونٹ اور ناریل کے پیالوں سے رسیلے لب بازار میں پوری قیمت پاتے تھے۔ شاید زیادہ کے لالچ میں اچھا مال جلدی جلدی میں

اٹھ گیا اور اب وہ گلشن نو کے ایک جدید فلیٹ کے باتھ روم صاف کرتے ہوئے کتنی بار پھسلتی دیوار کا سہارا لے کر کمر کے درد سے کراہتی اور اپنے چھ شوہروں کو گٹر سے زیادہ غلیظ گالیاں بکتی جو اس کی ہڈیوں کا سارا گودا چاٹ گئے تھے۔ اب یہ بے رس درد بھری ٹیڑھی ہڈیاں کسی فٹ پاتھ پر بھیک مانگنے کو ڈال دی جائیں گی۔

اسٹیم کی گھر گھراہٹ میں سروجنی کی کراہیں دب گئیں۔ ''یہ آج اسٹیمر میں ہنگامہ سا کیوں ہے۔''

کسی مرد نے جواب دیا۔ ''سوراج ڈے ہے آج''۔

آج بنگال نے پاکستان کے مظالم سے نجات حاصل کی تھی کیونکہ وہ بنگال کے پٹ سن کا سارا سونا، ناریل کا سارا تیل، سارا دھان بھات چھین کر لے جاتے تھے اور ہمیں پٹ سن کی رسیاں بٹنے، کیلوں کے گچھے توڑنے اور باڑھ میں ڈوبنے کو چھوڑ جاتے۔ لیکن اب یہ سب کون لے جاتا ہے۔ گھاس پھونس کی جھونپڑوں کے تنکے باڑھ کے سامنے اتنے ہی بے بس ہیں جتنے پاکستان کے راج میں تھے۔ بھات کی تھالی اتنی ہی خالی ہے جس میں کتنے ہاتھوں کی انگلیاں یکبارگی ڈوبتی ہیں اور ہتھیلی کے پیالے میں چند چاول ہی بھر پاتے ہیں۔

دھچکا کھا کر اسٹیمر کی سپیڈ بڑھی۔ سروجنی نے اسٹیمر کو کئی گالیاں بکیں دھچکے سے دوہری ہوئی کمر کی ہڈی کو سیدھا کیا۔

''ارے کیسا سوراج ڈے کتنی امیدیں تھیں بڑھاپے کا سہارا بنے گی۔ ادھر سولھواں سال لگا ادھر سمگل ہوگئی پاکستان یہ بھی حیا نہ آئی وردھیوں کے دیش میں تو نہ جاتی۔''

تلسی ہنسی تو سارے مرد اس کے قہقہے میں شامل ہوگئے۔

''تھی جو پاکستانی کا نطفہ وہ بھی پاک سرزمین کا محافظ''۔

''وہی ایک پاک سرزمین والوں کی تھی کیا ہزاروں نے اور نہیں جنے جو آج سوراج ڈے منا رہے ہیں۔ یہاں کوئی منڈی نہیں تھی کم بخت کے بکنے کو۔'' سروجنی بنا بلاؤز کے ساڑھی کا کثیف پلو منہ سر پر لپیٹ کر سسکیاں لینے لگی اور سولہ سالہ بیٹی کو کوسنے دیتی رہی۔

بوڑھی گنگا کے چھور بہت دور رہ گئے تھے نواب سلیم اللہ کے محل کے بلند و بالا ستون اور

چوبرجیاں دھندلاہٹ میں گم ہو چکی تھیں۔ جہاں کبھی مسلم لیگ کی بنیاد رکھی گئی تھی' جس نے پاکستان بنایا تھا اور جہاں موجود بنگالی مقرر سامعین کو بتا رہا تھا کہ بنگال کی آزادی کی پہلی اینٹ پاکستان بنا کر رکھی گئی لیکن یہ پاکستان بھی ہم پر انگریزوں کی طرح مسلط ہو گیا جس سے آزادی کے لیے ہم نے دو لاکھ بھائیوں کی قربانی دی' جن کے خون سے رنگین یہ دھرتی آزاد ہوئی۔ اسٹیمر کے عرشے پر دیش بھگتی کے گیت گائے جا رہے تھے رقص کرتے ہوئے نوجوان آزادی کا جشن منا رہے تھے جن کے بڑوں کی اجتماعی قبریں شہید نیار میں پھیلی تھیں۔ اسٹیمر کے عرشے سے شہید مینار کی بلند تکون دکھائی دے رہی تھی جو بنگلہ دیش کی آزادی کی علامت تھا جس کے گرد گھاس سے ڈھکے بڑے بڑے قطعات پر Grave Yard کی تختیاں لگی تھیں یعنی یہ بنگلہ دیش کی تحریکِ آزادی میں شہید ہونے والوں کی اجتماعی قبریں تھیں۔ شہید مینار کے گرداگرد چوکور پختہ جھیلیں بنی تھیں جن کے گدلے پانیوں میں عنابی شپلا کھلے تھے۔

شہید مینار کے تکونے ستون نظر آتے ہی آزادی کے نعرے پر جوش ہو گئے۔ شراب کی بوتلوں کے ڈاٹ کھل گئے۔ گنگا کی سطح پر بھرے اسٹیمر اور نوکاؤں پر برقی قمقموں میں کتنے رنگ جھلملاتے تھے جیسے پانی کے اندر آگ سی لگی ہو اب ملاح اور مسافر خالی بوتلیں دریا میں پھینکتے آزادی کے نعرے لگاتے لگاتے لڑھکنے لگے۔ کئی وہیں اوندھا گئے۔ آج آزادی کی رات ہے۔ سروجنی نے تیل ٹپکاتے گال اور سیاہ چکنے بالوں کے جوڑے بنارسی پٹی والی ساڑھیوں میں ملبوس عورتوں پر نگاہ کی۔ آج پانچ سو ہزار ٹکا ضرور بن جائے گا۔ ابھی گماشتے آئیں گے ایک ایک کے کان میں کچھ کہیں گے کبھی انکار میں سر ہلائیں گی کبھی اقرار میں اور پھر پلو ہلاتی پیچھے پیچھے چل پڑیں گی۔

رات گنگا کے پانیوں جیسی سیاہ پڑ رہی تھی۔ اسٹیمروں کی روشنیاں تیز تھیں جیسے ستاروں بھرا آسمان پانی پر اتر آیا ہو۔

اب عرشے پر دھاچوکڑی کرنے والے نچلی منزل میں بیٹھی عورتوں کے کانوں کان گزرنے لگے سب سے پہلے سروجنی اٹھ کے گئی اور فسٹ کلاس والے کیبن میں گم ہو گئیں جوان عورتیں تو بس ایک ہلے میں ہی اپنی جگہیں خالی کر گئیں جیسے باڑھ کا ایک ہی ریلا پکی فصل بہا لے گیا ہو اور پھر یک دم ریٹ گر گئے اس تھرڈ کلاس کے کیبن میں عورتیں تاکنے والوں کی مسلی مسلی جیبیں مندے کی خبر

دے رہی تھیں۔ اسٹیمر میں بیٹھی رہ جانے والی عورتیں اپنے گھروں کو جا رہی تھیں اور اپنی جمع پونجی میں جو اضافہ بھی ہو سکے اسے چھوڑنا نہ چاہتی تھیں۔ اس لیے ریٹ مزید گر گیا۔ سو سودا طے کیے بنا ہی اشارہ پا کر چلنے لگیں۔ دولی جس ناٹے قد کے آدمی کے پیچھے پیچھے چلی وہ اس کے دوسرے شوہر سے مشابہت رکھتا تھا وہ اس کے ساتھ کبھی نہ اٹھتی لیکن یہ آخری پیشکش تھی ورنہ اسے رات بھر کیبن میں رہ جانے والی بوڑھی عورتوں کے خراٹے سن کر گزارنی پڑتی۔ نقصان صرف پیسے ہی کا نہ تھا اپنی ناقدری کا دکھ اس ایک رات میں اس کا کتنا رس نچوڑ کر ناریل کے گھاس کی طرح کتنا خشک اور بدرنگ بنا جاتا اسے لیکن تالے والے کیبن میں موجود شخص کو پہچان کے شعلے کی لپک نے اس خشک گھاس کو پکڑ لیا۔ وہ اس کا دوسرا شوہر ہی تھا جو اسے ڈاؤن ڈھاکہ کی ایک مچھروں بھری کھولی میں سوتا چھوڑ کر چلا گیا تھا کیونکہ اگلے مہینے وہ اس کی بیٹی کو جنم دینے والی تھی اور کچھ وقت کے لیے بے کار ہو جانے والی تھی۔

اسٹیمر نے زور سے دھکا کھایا۔ شاید ناریل کے کئی بورے غرق دریا تھے جو یکدم سطح دریا پر ابھر آئے تھے۔ ہمیش اس سے یوں لپٹا جیسے برسوں کے بچھڑے پریمی اچانک کسی ایسے جزیرے میں مل گئے ہوں جہاں کی تمام آبادی کو کسی آفت نے نگل لیا ہو اور بس وہ دونوں ہی بچے ہوں۔ نفرت کی پوری طاقت سے دولی نے اسے پرے رگیدا۔ وہ اس اچانک افتاد سے لڑکھڑا کر کیبن کے بند دروازے سے بجا۔ اسٹیمر کے انجن کا شور شب کی تاریکی میں خوفناک ہو کر گرجنے لگا اور ایک برتھ والے کیبن کے سارے جوڑ جیسے کھل گئے۔ اس نے کیبن کی بند کھڑکی کے شیشے سے سر ٹکا کر جیسے خود ناگہانی خوف کے حملے سے سنبھالا۔

''ویسے تو میں پانچ سو ٹکا مول کرتی ہوں لیکن آج سوراج کی رات ہے اس لیے ہزار ٹکا ہوگا...... بول قبول کہ نہیں۔''

ہمیش زور سے ہنسا اوپر عرشے پر بجتے انڈین گانے تیز چیخ سی بن گئے تھے جس میں اسٹیمر کے انجن کی آواز جیسے دھاریں مارتی گلے مل رہی ہو۔ قطار در قطار سارے کیبنوں کے بند دروازوں سے نسوانی اور مردانہ قہقہوں کی آوازیں شہوت میں گھلیں باہر نکلیں۔ ہمیش پھر دیوانہ وار آگے بڑھا۔

''اری دولی تو۔ قسم بھگوان کی کہاں کہاں نہیں ڈھونڈا تجھے' ہم آج بھی پتی پتنی ہیں۔ ہمارے درمیان طلاق تھوڑی ہوئی تھی۔ دولی تو آج بھی میری......''

''تیری پچی ہوئی تیری ماں' سودے کی بات کر بڑا رنگایا پھر دروازہ کھول کیبن کا......''

ہمیش برتھ پر ڈھ سا گیا۔ کیبنوں سے نکلتی مرد زن کی دھیمی دھیمی شہوت بھری آوازیں جیسے اسے نڈھال کر گئیں۔

''دیکھ کیسا اتفاق ہے آج یہاں کوئی بھی ایسا نہ ہوگا جو اپنی ہی پچی کو نکے بھر کے لایا ہو۔ پر چل تیری مرضی......''

ہمیش نے سستی برانڈی کا گھونٹ بھرا ''لے تو بھی پی''۔

''دولی نے بوتل پر ہاتھ مارا' مجھے مت بہکا' مطلب کی بات کرو ورنہ دروازہ کھول......''

بوتل گری تو فرش پر سر سر جھاگ سی ابلنے لگی۔

ہمیش کھڑا ہوا ٹوٹی ہوئی بوتل کو پیر مار کر اوپر اچھالا، جھاگ بھرا پانی دولی کو بھگو گیا اس کے چکنے گال لاٹیں مارنے لگے۔

''اری تو تو بڑی ظلمی ہوگئی ری...... یہ پکڑ گن لے پورے دس نوٹ ہیں...... اب میرے بچے کا بول۔ یہ تو تجھے معلوم ہوگیا تھا کہ لڑکی ہوئی ہے۔ اب اتنی سی تو ہوگئی ہوگی۔''

ہمیش نے دونوں بالشت جوڑیں اور پھر۔ بوتل کا ڈاٹ بک کر کے اٹھایا۔ جھاگ کا قطرہ اچھل کر دولی کی آنکھ میں آنسو سا اٹک گیا اس نے خشک ہونٹوں پر زبان پھیری۔ بنگالی رس گلے سے ہونٹ رسنے لگے۔

بچے کا نام زبان پر مت لا تیرا کیا لگا ہے رے اس پر دولی نے دس نوٹ اچک کر بیگ میں رکھ کر تالا لگایا......

''چپ کر کے گاہک بن اور اپنے پیسے پورے کر باپ کا ناٹک نہ کر مجھے اور بھی کئی کام ہیں۔'' ہمیش کی چھوٹی چھوٹی آنکھوں میں سب بند ہوگیا نوٹ بھی اور لڑکی بھی بس دولی سامنے تھی۔ اس نے بوتل دولی کے منہ سے لگائی۔

''یہ تو پی مجھے یاد ہے۔ تو پی کر ہی مست ہوتی ہے ورنہ کھانے کو دوڑتی ہے۔'' ہمیش نے سینہ کھول کر قمیض اچھالی جو کیبن کے دودھیا بلب کو ڈھک گئی۔

''ــــ نب لڑ مجھ ــــ ے' کاٹ کھا مجھے ''

برانڈی کے کئی گھونٹ دولی کے خشک حلق میں اتر گئے تھے اور اس کے بوسیدہ تھکے ہوئے جسم میں اک تازگی اور قوت آ گئی تھی۔

رات کالی تھی لیکن جشنِ آزادی کے قہقہے پورے اسٹیمر کو شہر چراغاں بنائے ہوئے تھے۔ تھرڈ کلاس کے کیبن میں رہ جانے والی عورتیں اونگھ گئی تھیں اور انھیں دیکھنے کو اب وہاں کوئی گاہک نہ بچا تھا۔ تلسی بڑبڑا رہی تھی۔

''کیسی آزادی ہے کہ مہیلا کا ادھمان ہو رہا ہے ارے ہم ناکارہ ہو گئیں جو کل تک...... پاکستانی فوجیوں سے بھی ٹکے طے کرتی تھیں یہ کیسی سوراج ہے کہ اپنے ہی دھتکار رہے ہیں۔'' وہ منہ پر ساڑھیوں کے پلو ڈالے کبھی روتیں کبھی بین ڈالتیں تو کبھی خراٹے لینے لگتیں۔ جب سب اسٹیمر کی گھرگھراہٹ میں کہیں لپٹ جاتا۔

بوڑھی گنگا کے پانیوں میں رات گھل گھل کر ڈھل گئی تھی۔ کثیف پانیوں کی ساری آلائشیں تہہ میں اتر چکی تھیں۔ سطحِ آب پُر سکون تھی۔ سورج سنہری گلابی عنابی رنگ لہروں پر بکھیر رہا تھا۔ جس کی پہلی پہلی گلابی کرنیں پیالوں سے بھنوروں میں بھر رہی تھیں۔ دریا کے کنارے کیلوں کے ڈنٹھلوں ناریل کے چھلکوں اور سیاہ کیچڑوں سے بھرے تھے۔

اسٹیمر لنگر ڈال چکا تھا۔ کشتیوں کا جھولتا ہوا پل نشتیوں اور مکھیوں سے اٹا تھا...... جن سے مسافر بچ کر گزر رہے تھے۔

اب اسٹیمر کو صرف مَل مَل کر رات بھر کے جشنِ آزادی کی کثافتیں دھوئیں جا رہی تھیں۔

دولی پر صرف ملے پانی کی بوچھاڑ پڑی تو وہ ہڑبڑا کر جاگی۔ اسٹیمر دھونے والے ہنسے۔

''اری تو ابھی آزادی کا جشن ہی منا رہی ہے۔ دنیا اپنے گھروں کو پہنچ گئی۔'' اس نے ہڑبڑا کر اِدھر اُدھر ہاتھ مارا۔ بچوں کے کپڑوں اور پیسوں والا بیگ، کھانے کی اشیاء والی پوٹلی، دونوں چیزیں کدھر تھیں۔

''ہمیش'' اس کی چیخ گنگا کے آلودہ پانیوں پر تھرتھراتی رہ گئی۔

◆ ◆ ◆

# گُم صُم گفتگو

## زیب اذکار حسین

لوگوں کو باتوں میں آ دھمکتے
کوئی زیادہ تنگ کرتا تو چرند پرندان کی بولی بولتے
ہر وقت کا آنا جانا تھا
ملنا جلنا تھا اور لڑنا جھگڑنا تھا
انہیں بس کوئی نہ کوئی بہانہ چاہیئے تھا
خود کو اُگلواتے رہتے
کبھی کسی کی زبان سے
اور کبھی کسی کے بیان سے
پریشانی میں پے رے شین نون اور رے وغیرہ پیش پیش رہتے

جیم اور چے بھی حتی المقدور اپنے ہم جنسوں کو حوصلہ دیتے رہتے اور لڑائی جھگڑے کی صورت میں اپنا بھرپور کردار ادا کرتے اور جہاں مناسب سمجھتے وہاں مخالفین کو چاروں خانے چت کر دیتے۔

جیم اپنے تئیں صلح جوئی اور خے اپنی حد تک خوش کن نتائج کے لیے سرگرداں رہتے۔ اگر الف پر کوئی آنچ آتی تو مدآ سہارا دیتا۔ مدآ اکثر مداوا بھی کرتا اور آرام کرنے کا مشورہ بھی دیتا۔

بے اور تے کو تو باتیں بنانے کا بہانہ ملنا چاہیئے تھا، کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیتیں، اکثر رے زے ڑے ایسے حالات پیدا کر دیتے کہ مذکر اور مؤنث کی بحث چھڑ جاتی، خوب لڑتے جھگڑتے،

البتہ اس لڑائی میں بھی محبت کی چاشنی اُمڈ اُمڈ پڑتی۔

خوشی کا خو اور عذاب کا اب کبھی خواب بن جاتے اور کبھی نفرت کے نون اور تے کو، طوئے ہٹا کر فرط بنا دیتا۔

ذرا دیر میں ایک زیر بھاگی بھاگی آتی اور محبت اس کی چاہ میں لپک پڑتی۔

یوں فرطِ محبت نون اور تے کو ملا کر نت نئے رنگ پیدا کرتی رہتی۔ اس کے باوجود کوئی کسی کو کسی عمل سے باز رکھ سکتا ہے؟

ایک دوسرے کو برا بھلا کہنے میں ذرا سی عار محسوس نہ کرتے، جس سے ہمدردی ہوتی اسے کسی نہ کسی طور جتاتے اور جس سے ناراضگی ہوتی اُسے بھی باور کرا دیتے۔

''یہ کرو''

''وہ نہ کرو''

''ہم کیوں کریں؟''

''تُو اچھی ہے''

''تُو بری ہے''

''تیرا بولنا بُرا لگتا ہے''

''تیری خاموشی کھلتی ہے''

''تو زرا احمق ہے''

''کل تک تو چنگا بھلا تھا''

''تمہارے سر کی قسم''

''وہ ہمیں بہت بھلے لگتے ہیں، ان کی خاموشی میں بھی خے اور واؤ شین یے شی کے ساتھ موجود ہیں''

''ان کی بات رہنے دو، ان کا خیال غلط ہے''

''آپ کی ہر بات نرالی ہے''

''وہ تو ایسی ہی ہیں''

''وہ بہت ویسی ہیں''

''نہیں، وہ بہت نیک ہیں''

اپنے ہم جنسوں سے ہمدردی، ناراضگی محبت اور دیگر احساسات کا اظہار کرنے کے لیے لوگوں کی گفتگو میں گھل مل جاتے۔

لوگ یہ سمجھتے کہ وہ اپنے ہم جنسوں سے مخاطب ہیں اور اپنے مسائل پر بحث کر رہے ہیں مگر

وہ

جن کا ایک دوسرے کا ہاں بہت آنا جانا تھا اور ملنا جلنا تھا، اپنا کام کر دکھاتے۔

لوگوں کو کھلونوں کی طرح استعمال کیا جاتا، عورتوں، مردوں، ہیجڑوں ہاجڑوں اور بچوں و چوں، غرض ہر ایک ذی روح سے اپنا آپ منواتے۔

ہر ایک کی بات میں ذرا آتے

اور تو اور

فرشتوں ورشتوں، پریوں وریوں، جنوں بھوتوں، سُنی سنائی اور ان دیکھی مخلوقات بھی ان کی پہنچ سے دُور نہ تھیں۔

عورتیں اپنی باتوں میں ان کا ذکر لے بیٹھتیں

مرد اپنے جھگڑوں میں ان کا سہارا لیتے

بچے اپنے کھیل کود میں ان کو بہلانے لگتے

اور

خواجہ سرا اپنے روز و شب ان ہی کی باتوں میں بتا دیتے

کبھی وہ ناچ گانوں میں اُبھر کر آتے اور کبھی خاموشی میں سمٹ کر آتے

کبھی بے حد سطحی صورت میں نمودار ہوتے اور کبھی قابلِ احترام اور مقدس موجود ہوتے

عام لوگوں کے خیالوں میں خوب خوب راہ بناتے

ہنسی مذاق میں بھی وہی

رونے دھونے میں بھی وہی

اور

فقیروں کی پکار میں بھی وہی آتے جاتے محسوس ہوتے

عام طور پر پاگل لوگ انہیں محسوس کرتے اور بڑبڑا کر ان سے جھگڑا کرنے لگتے

کوئی کہتا

''باتوں میں لپک کر آتے ہیں

لہجہ تبدیل ہو جاتا ہے''

کوئی کہتا

کیا پھول سے ہم خوشبو مانگیں

اک کانٹا، کیل ہو جاتا ہے''

کبھی کوئی کہتا

''جاؤ، آ جاتے ہو، کبھی رہنے بھی دو اگر کبھی بددعا دے دی تو اپنے محور سے ہٹ جاؤ گے''

اس طرح کی دھمکیوں پر صورتِ حال تبدیل ہو جاتی

نئی نئی صورتیں سامنے آتیں

باتوں کی نوعیت یکسر مختلف ہو جاتی

کبھی تو لوگوں کی زبان میں لکنت پیدا ہو جاتی اور کبھی ان کی باتوں میں وسعت پیدا ہو جاتی

اور شروع کر دیتے نئی طرح کی گفتگو

''وہ کہہ رہا تھا کہ عام لوگوں کو عام کر کے کیا حاصل کرنا چاہتے ہو؟

''طبیعت خوشی سے بوجھل ہو جائے گی''

''امارت اپنی غربت پر ذرا سا شرمندہ ہو گئی''

''حوصلہ [illegible] گیا تو ہمت آگے آئی''

''[illegible] غریب تھے مگر مروت [illegible] تھی''

جہاں [illegible] [illegible] ترقی، ادا، کا حصہ بن جاتی

امارت خواہش کرتی کہ اس کے ہمراہ چل سکے مگر یوں نہ ہو پاتا، اس کی اپنائیت میں غیریت تھی اور غیریت میں اپنائیت‘‘

’’وہ خیال کی بے خیالی کی قائل تھی‘‘

’’اُس کے ہاں بہت برے، اچھے اور بہت اچھے، ہر طرح کے خال خیال ایک بار راہ پاتے تھے اور دوسری بار راہ گم کرتے تھے‘‘

’’اسے سادگی اور سجاوٹ سے لگاوٹ ہو گئی تھی‘‘

’’عجیب بات یہ تھی کہ کوئی بات انوکھی نہ تھی‘‘

’’حیرت صرف اس بات پر ہوتی کہ کوئی بات قابلِ حیرت نہیں ہے، بناوٹ پریشانی کا سبب بنتی، پریشانی بے زاری کا، اور بے زاری ایک نئی چیز کی دریافت کا سبب بن جاتی‘‘

’’نئی چیز کا نام اکثر لوگوں کی زبانوں پر اٹک کر رہ جاتا اور وہ ہکلانے لگتے‘‘

’’اک رُکر چلو
آرام سے بیٹھو
بیٹھ کر کھاؤ
کھا کر بھاگو‘‘

’’بھاگتے چور کی لنگوٹی کیوں؟‘‘

’’کھسیانی بلی کھمبا نہ نوچ سکی‘‘

’’دیواروں کے کان نہیں تھے‘‘

’’بولنا ہی بولنا تھا، سننا تو تھا ہی نہیں‘‘

’’ناک میں دم کر دیا ہے‘‘

’’بولنا کم کر دیا ہے‘‘

’’اپنے منہ میاں مٹھو بننا‘‘

منہ نہ کھلواؤ
منہ کی منہ میں رہ جائے گی‘‘

''جو گرجتے ہیں، وہی برستے ہیں
ایک دن کی آمد، برسوں کی برائی
برسوں کی برائی، ایک دن کی اچھائی''
''بول بول کر گونگے ہو جاؤ

اور

سن سن کر بہرے ہو جاؤ''
''ہاتھی کے دانت کھانے دکھانے کے الگ الگ نہیں ہیں''
وہ کہتے!
اچھی طرح سے دیکھ لو، بُری طرح سے سوچ لو
ذرا دیر میں سویر ہوگئی، رات گئی پر بات نہ گئی
انڈلاتی منڈلاتی رہی، کسی نے آؤ بھگت کی اور کسی نے جاؤ بھگت کیا، جس نے جاؤ بھگت کیا اسے پلٹ کر سلام کیا اور جس نے آؤ بھگت کی اس سے حال بھی نہ پوچھا''

آنا جانا تھا، ملنا جلنا تھا مگر اب خاموشی کی خلیج حائل ہوتی جا رہی تھی، ایسا محسوس ہونے لگا تھا کہ ایک دوسرے سے الگ تھلگ رہنے لگے ہیں، اکثر لوگوں کے ہاں بے اور تے کئی کئی دن تک نہ آتیں، الف بھی غائب رہنے لگا، جیم اور چے بھی چپکے ہو رہتے، کوئی کسی کی وکالت نہ کرتا، کوئی کسی کے لیے دل و جان سے پریشان نہ ہوتا، ممکن ہے یہ وقتی ناراضگی ہو یا وقتی غصہ ہو، مگر سچ یہی ہے کہ ایک بار جس نے علیحدگی اختیار کی دوسروں نے اسے یاد نہ کیا

الف سے الگ ہو کر: رُت بدل گئی تھی،
بعض لوگ کہتے تھے
''موسم میں عجیب و غریب تبدیلی دیکھی گئی ہے
بے رنگ تبدیلی۔
بے صورت تبدیلی۔
قدرت جیسے فطرت سے بے رُخی برت رہی ہے۔''

بعض دوسرے لوگ کہتے !

''قدرت بے رُخی نہیں برت رہی ہے، بلکہ فطرت خود سے ہٹ رہی ہے، جو پشت پر ہیں، وہی منہ کے بل گریں گے، جب کہ جو رو برو ہیں وہ بصیرت سے محروم ہو کر رہیں گے، لیکن یہ ہے کہ تبدیلی کی صورت نظر میں نہیں ہے''

چند لوگوں کے بقول یہ بے وقت کی تبدیلی تھی۔

وہ کہتے !

''صورت بھی تو نہیں ہے۔

صورت ہوتی تو تکلیف نہ ہوتی غم سے توجہ تو ہٹتی۔

پر عجب مصیبت ہے کہ صورت نہیں ہے۔

اور صورت پر بضد ہے۔''

بعض لوگ زور دے کر کہتے:

''صورت گری کر دیجئے

بے شک یہ صورت پر نہیں، صورت گری پر مُصر ہے۔

تکلیف کیسی؟

گریز کیوں کر؟

بچنے کی کوشش مت کیجئے

یہ تبدیلی نظروں میں کھب سکتی ہے''

بعض مرد و زن مُصر تھے کہ رُت بدل گئی۔

رُت بدل کر بے بدل ہو گئی۔

سردی سے یخ بستگی رخصت ہو گئی۔

جب کہ گرمی سے گرمیت چلی گئی۔

جب صورت گری کی گئی تو پت جھڑ میں پھول پتے جنم لینے لگے۔

ہرے ہرے بیل بوٹے کروٹیں بدلنے لگے۔

پھولوں کی رنگت میں بھی تبدیلی دیکھی گئی۔

کئی لوگ یہ کہتے سنے گئے کہ چنبیلی کے پھول کی خوشبو نرگسی ہو گئی ہے، جب کہ سورج مکھی نے کنول کے پھول سے دوستی کر رکھی ہے۔

درحقیقت کنول کے پھول کی تکلیف سورج مکھی نے محسوس کر لی تھی جبھی تو وہ محور سے ہٹنے پر مُصر ہے جب کہ دوسری طرف کنول بھی کنولی حقیقت سے منہ موڑنے پر کمربستہ ہے۔

نئی رت کے نئے ہی رنگ ہیں

سبھی دنگ ہیں

یہی وجہ ہے کہ نئی رت خود کو پھیلنے پر صرف کر رہی ہے۔

چند لوگ غصے میں ہیں

چیخ رہے ہیں۔

یہ نئی رت کتنے لوگوں کی زندگیوں سے کھیلے گی۔

کچھ عورتیں رو رہی ہیں

''ہم تو رخصتی کے دن سے رو رہی ہیں۔''

''یہ روز روز کی رتیں کیسی ہیں۔''

''رونے دھونے میں لگے رہو۔''

جُتے رہو۔

غلط سلط دھندوں میں پھنسے ہیں۔

یہ خشک رُتیں چین چھین لیتی ہیں۔

یہی رُتیں مقدر سے ملی ہیں؟

یوں دیکھنے میں محسوس نہیں ہوتیں مگر محسوس ہونے میں خود کو سمو دیتی ہیں''

چند مرد چیخ رہے ہیں

''ہمیں چیخنے دو

روز روز کی تکلیف نے نئی طرح کی زحمت لکھ دی ہے

ہمیں وہم ہے کہ ہمیں مقدر میں کچھ گھٹن ملی ہے
کس نے گھٹن دی ہے؟
یہ سمجھ سے پرے ہے
کس نے گھٹن لکھی ہے؟
ہم کہتے ہیں کہ ہمیں محض روشنی نہ ملتی، مگر خوشی کی کوئی کرن ہی مقدر کی سمت لپکتی، محدود سطح
ہی سہی
پر ملتی تو سہی
چند لوگوں کو خوشی میسر ہے، لیکن یہ چھوٹی سی سطح پر ہے۔
نچلی سطح پر کچھ نہیں ہے۔
پہلی دوسری، تیسری اور مزید تیسری سطح پر تو کچھ نہیں ہے
یعنی کہ فقط
عقل ہی سے پلے پڑتی ہے
پھر
دھیرے دھیرے عقل سے دور ہوتی ہے۔''
یہ رنگت کی رنگینی ہے۔
کہ
قدرے سوچ زمینی ہے۔۔۔۔
پے سے پرے: تمھیں کچھ نہیں ہے
تم ٹھیک ہو؟
تم ترقی کی منزل طے کر رہے ہو۔
فکر مت کرو!
یہ سوچ لے کر چلو گے؟
وہ دکھی نہ ہو

تو خود ہی سوچو!
خوشی محسوس کرے؟
کس قدر شکستہ سوچ ہے۔
کس قدر دُکھ دیتی ہے۔
کس قدر رنج دیتی ہے۔
یہ سوچ کیسی ہے؟
سوچ:
سوئے کہ روئے؟
سوچ خود ہی نہ روئے۔
تو کہو
خوشی محسوس کرے؟
کہے کہ پھولو، پھلو
دوڑتے رہو
مڑ کر نہ دیکھو
سوچ مُنہ سے کچھ کہے گی؟
سوچ ذہن سے کیسے جنم لے؟
کیوں کر کروٹ لے؟
شرمندگی محسوس نہیں ہوتی؟
مطمئن ہو؟
کس نقطے پر مطمئن ہو؟
کس لفظ پر خوش ہو؟
کس شے نے خوشی دی ہے؟
نئی رت سے خوش ہو؟

یہ رت تو ہر شے سے رنگ چھین رہی ہے
یہ رت کس کو مسرت دے رہی ہے؟
یہ رُت نئی نہیں ہے
قدیم ہے
شکستہ ہے
شکست خوردہ ہے
یہ موسم مردہ ہے
مردنی سی محیط ہے
جس طرف دیکھو
خوف ہے
شرمندگی ہے
دُکھ ہے
رنج ہے
حد تو یہ ہے
کہ
تمہیں موسم کی موت سے دکھ محسوس نہ ہو
نہ ہو
مگر
خوشی نس نس میں رچ چلے
کس قدر خوف کی منزل ہے
سردی و گرمی سے کیسے نمٹو گے؟
کیوں کر نمٹو گے؟
جسم و روح جھلس کر رہیں گے۔

یہ موسم تو جسم کے گرد روئیں گے
سر کے نزدیک کوئی شے مسلط ہو گئی تو ؟
یوں نہ دو
یوں نہ سو
خود کو سمجھ
خود کو نہ کھو......
تے سے تنگ ہوئے:
دل میں درد ہے
چہرہ زرد ہے
نظریں ہیں کمزور
کیسے جھومے مور
ذہن میں عکس ہے مدھم مدھم
ہر شے نقش ہے مدھم مدھم
مٹی مٹی سی روش ہے
جس میں
شور ہے، رقص ہے مدھم مدھم
ٹے ، ثے ، جیم ، چے ، ح ، خ و دیگر سہم کر رہ گئے:
موسم ورق ہے؟
وہ کہاں گئے؟
سو گئے؟
کہیں کھو گئے
فرق ہے
صفر سے شروع کریں؟
یہ موسم فہم میں کہیں ہے؟

کوئی بوڑھا بوڑھیا نہیں آیا...... برداشت نہیں ہو سکا کہ ایک نہایت مہذب' سج دھج کے اعتبار سے' خوش لباسی اور شکل کی حد تک' ڈرائیور سے مصروف پیکار ہے آگے بڑھیں ”فرمایئے آپ کو کس سے ملنا ہے؟“ ”جی وہ آپ کے کوئی عزیز ہوتے ہیں جن کی ایک پاگل سی بیگم بھی ہیں“ ...... اتفاق یہ ہوا کہ بیگم جہاں آراء کی پشت پر ہی آ کھڑی ہوئی تھیں۔ جھپٹ پڑیں۔ ”پاگل تو تم ہو جو ہم کو اس گرمی میں سڑک پر نکال کر بیٹھانا چاہتی ہو۔“ آناً فاناً میں چند تیز تیز جملوں کا مکالمہ شروع ہوا۔ چند ہی جملوں کے بعد خاتون نے ہتھیار ڈال دیے۔ ”میں آپ سے بات کرنا ہی نہیں چاہتی وہ کہاں ہیں انکل“۔ یہ کہتے کہتے جہاں آراء کی طرف دیکھا ”اندر ہیں آپ اندر آ جائیں یہاں سے تو پاس پڑوس آوازیں جائیں گی“ ...... اندر آ گئیں اب انکل سے مذاکرات شروع ہوئے۔ جہاں آراء کا خیال تھا کہ اب مزید چیخ پکار سے واسطہ پڑے گا۔ مگر انکل اٹھ کر سامنے آئے اپنی فرنچ کٹ سفید ڈاڑھی پر ہاتھ پھیرا چشمہ آنکھوں پر درست طریقے سے جمایا۔ خاتون نے ادب سے سلام کیا۔ ”جیتی رہو۔“ اب مذاکرات کا آغاز ہوا۔ ”وہ کہنے لگا بیٹی میں ایک مہینہ سے کوشش میں ہوں کہ میری حیثیت کے مطابق کوئی معقول جگہ ملے تو تمہارا کمرہ خالی کر دوں۔“ ”آپ جس کرائے میں لینا چاہتے ہیں اس میں تو آپ کو جگہ ملنے سے رہی۔“ ”اب دیکھو شاید مل ہی جائے۔“ ”کب تک...... آپ کو پتہ ہے کہ اگلے ہفتے میری فلائٹ ہے میں اب یہ کام کروا کر ہی جاؤں گی۔ آخر دوسرے لوگ بھی خالی کر رہے ہیں۔“ ”تو اب میں کیا سڑک پر بیٹھ جاؤں؟ فوراً اپنی بیگم کو لے کر...... چلو پھر چل کر ابھی خالی کیے دیتے ہیں۔ سڑک پر بیٹھے جاتے ہیں“۔ ”لو میں کب کہہ رہی ہوں۔ آپ سینئر سٹیزن ہیں ہم پر آپ کا احترام لازم ہے۔“ ”جہاں تم رہتی ہو وہاں لازم ہوگا یہاں تو ہم دیکھ رہے ہیں کہ تم ان کو سر بھرا نکالنے پر اصرار کر رہی ہو“ تتا بی بیچ میں بول پڑیں۔ ”سر بھرا تو نہیں نکال رہی میں تو ان سے کہہ رہی ہوں کہ جیسے وہاں سینئر سٹیزن اولڈ ہومز میں جا کر آرام سے رہتے ہیں۔ یہ بھی رہ سکتے ہیں وہاں تو لوگ اچھا نہیں سمجھتے کہ بڑے بوڑھے گھروں میں پڑے رہیں“ یہ کہتے کہتے اس نے ان کو بھی معترض نظروں سے دیکھا۔ ”یہ بتائیں آپ ان کو کیوں نہیں رکھ لیتی۔“ غضبناک نظروں سے خاتون کو دیکھتی ہوئی تتا بی اپنے کمرے میں جا کر بیٹھ گئیں...... رشو میاں نے چند لمحے تک خاموش رہنے کے بعد اپنی بیگم کو اشارہ کیا۔ اور بولے ”یہ لڑکی ٹھیک ہی کہتی ہے چلو بیٹی ہم تمہارے ساتھ چلتے ہیں۔ تم مطمئن رہو۔

وہ گھڑی زندہ ہے
آنکھوں کے سامنے مرے گی

مر رہی ہے
وہ...... گئے لمحے یمں مرنے کو ہے
وہ......فقط...... لمحے سے...... گھڑی میں...... گئی
رڑز...... سش...... رے...... کھے......

رہ میں روئے کون
کہیں ہے کوئی، کوئی کہیں ہے
یہیں ہے کوئی، کوئی یہیں ہے
نہیں ہے منکر، کہ غور کرلو
وہ ''نہ'' نہیں ہے
''نہیں نہیں'' ہے
یہ شور کیوں کر ہے؟
کس لیے ہے؟
یہ گھڑی کٹی ہے
کہ
مر گئی ہے
گھڑی مری ہے
کہ
گھر گئی ہے
نئی گھڑی ہے
گھڑی نئی ہے، معمولی رتق ہے
فقط نصف ورق ہے۔

◆◆◆

# فریدوں جنگل والا

ڈاکٹر انیق احمد

## (1)

فریدوں جنگل والا یا جسے پیار سے فریڈی کہتے تھے ایک نہایت خوش شکل، مدھر آواز والا وقت ساز آدمی تھا، جو جائز اور ناجائز کی کوئی زیادہ پروا نہیں کرتا تھا، اور اسی وجہ سے نہ صرف اس نے اپنے لئے، ایک آرام دہ گوشہ بنا لیا تھا بلکہ اپنی ساری برادری میں معتبر اور احسان مند بھی مانا جاتا تھا۔ جب وہ پینسٹھ برس کی عمر میں مرا، تو اس سفید بالوں والے بزرگ کو یہ نادر امتیاز ملا کے اس کا نام زرتشتی کیلنڈر کے عظیم مرد اور عورتوں کی مقامی فہرست میں شامل کیا گیا۔

پارسیوں میں تمام اہم رسومات، جیسے کہ تھینکس گیونگ اور لوگوں کی برسیوں پر، گزرے ہوئے بزرگوں کے نام بہت عقیدت سے لئے جاتے ہیں۔ ان میں شامل تھے جنہوں نے پارسی برادری کے ہندوستان آنے کے بعد خدمت کی۔ فریدوں جنگل والا کا نام بھی ان ہی اہم رسومات کے دوران بولا جاتا تھا۔ چاہے یہ تقاریب پنجاب میں ہوتیں یا سندھ میں۔ یہ اس بات کا کھلا ثبوت تھا کے اس نام بنانے کے پیچھے ایک دل فریب بدمعاشی تھی۔

اپنی کامیاب ادھیڑ عمری کے زمانے میں فریدوں جنگل والا اپنی پرانی یادوں کو دہرانے پر مائل تھا۔ بانس کی پشت والی کرسی میں ڈوب کر اور ٹانگوں کو اس کرسی کے بازوؤں پر دراز کر کے وہ نوجوانوں سے باتوں میں مشغول ہو جاتا جو اس کے پیروں کے پاس بیٹھے ہوتے۔

”میرے پیارے بچو جانتے ہو اس دنیا میں کونسی چیز سب سے میٹھی ہے؟“

”نا نا نا۔“ اپنے مشفق ہاتھ کو اوپر اٹھاتے ہوئے وہ سوالوں کے سیلاب کو تھما دینے کے انداز

میں کہتا ''نہیں یہ شکر نہیں' پیسے نہیں' بلکہ ماں کا پیار بھی نہیں۔''

اس کے ساتھ بچے اور دیگر کمسن مہمان پھٹی پھٹی آنکھوں اور انہماک سے اس کی طرف متوجہ ہوجاتے۔ ''دنیا میں سب سے میٹھی چیز تمہاری ضرورت یا مطلب ہے۔ ہاں سوچو اس بارے میں...... تمہارا اپنا مطلب۔ سرچشمہ تمہاری چاہتوں کا' تمہاری فلاح کا' تمہاری آسودگی کا۔''

جیسے جیسے وہ بولتا جاتا مطلب اور چاہت کے درمیان تمیز جاتی رہتی اور ان دونوں کے معنی اس طرح پھیل کے وسیع ہوجاتے کہ وہ نئے دائروں کا گھیراؤ کر لیتے اور نوجوانوں کے ذہنوں میں اس کے خیال کا سیلاب کر دیتے۔

''مطلب دھونیے کو چاپلوس بنا دیتا ہے۔ ظالم کو رحم دلی کی طرف مائل کر دیتا ہے۔ اس کو اتفاقات کہو...... یا ذاتی دلچسپی۔ جو کچھ بھی کہو یہ تمہارا مطلب ہی ہے۔ دنیا میں جو کچھ بھلا ہوتا ہے وہ تمہاری غرض کو پورا کرنے سے ہی ہوتا ہے۔ بتاؤ تم اس شخص کو کیسے برداشت کرتے ہو کہ جس کی آنکھ میں تم تھوکنا چاہو؟

کیسے ایک طاقتور ''میں'' مغلوب ہوجاتی ہے؟...... وہ آدمی میں حیوانی انا۔ مطلب...... میں بتاتا ہوں تمہیں' یہ تمہیں اپنے دشمن سے ایسی محبت میں مبتلا کر دے گی جیسے کہ وہ تمہارا بھائی ہو۔''

بلی ہر لفظ کو نگل رہا تھا۔ ایک ناتجربہ کار' پانچ بالوں والی مونچھ کا نوخیز' جو اپنے باپ کی ہر بات کو پیغمبر زرتشت سے زیادہ مانتا تھا۔ تمام نوجوانوں کا مزہ ان موقعوں پر دوبالا ہو جاتا تھا جب عورتیں نہ ہوتیں اور فریدوں کی گفتگو ان کے گھیراؤ سے باہر ہوتی۔ ایسے موقوں پر فریڈی اپنے بے باک ہو جانے کا اور بھی جادو جگا دیتا۔ ایک شام جب عورتیں شام کے کھانے کی تیاری میں تھیں اس نے رازداری سے کہا......

''ہاں میں نے اپنے وقت میں سب کچھ کیا سب لوگوں کے ساتھ۔ پشاور کا وہ خرد دماغ کتی کا تخم کرنل ولیم۔ میں نے اس کے آگے پیچھے ایسا پھرا۔ ایسا جھک جھک کے سلام کیا کہ میرے پاؤں اکڑ گئے۔ ایسا مکھن اور جام میں نے اس کو لگایا کہ وہ میرے ہاتھ سے کھانے لگا۔ ایک سال کے اندر اندر میں پشاور اور افغانستان کے بیچ سارے تجارتی سامان کے معاملات طے کر رہا تھا۔

جب تمہارے پاس وسائل ہوں تو بھلائی کی کوئی انتہا نہیں رہتی۔ میں نے ایک یتیم خانہ

اور ایک ہسپتال کی تعمیر کے لئے پیسے دیئے۔ میں نے ایک پانی کا پمپ کھدوایا اور اس پر اپنے دوست چارلس پی ایلن کے نام کا کتبہ بھی لگوایا۔ وہ حال ہی میں ویلز سے آیا تھا۔ اور سول سروس میں ایک چھوٹی سی جگہ ملازم تھا۔ اس کی ملازمت میرے بزنس کے لئے بہت اہم تھی۔ وہ ایک پکا صاحب تھا۔ گرمی اس کی برداشت سے باہر تھی۔ لیکن وہ اپنی میم صاحب سے بہتر تھا۔ میم صاحب کی جلد تو گرمی دانوں سے بھری تھی اور وہ بے چاری نحیف سی روح اپنے آپ کو کھجل کھجل کے کچا کیے ہوئے تھی۔

ایک دن ایلن نے میرے سامنے اس بات کا اقرار کیا کہ rex کام نہیں کرتا۔ ''گرمی بہت ہے'' وہ بولا۔ کیوں کہ وہ حرامزادہ مجھ سے کام نکلوانا چاہتا تھا میں نے اس کی مدد کی۔ پہلے تو میں نے اس کی بیوی کا سامان لپیٹ کے اس کو پہاڑوں کی سیر کے لئے بھیج دیا' پھر ایلن کے لئے چنچل ناچنے والی لڑکیوں اور ڈمپل سکوچ کا انتظام کیا۔ بہت جلد اس کی تمام اذیت ناک علامتیں رفع دفا ہوگئیں۔''

''ہاں جی...... بھلائی کرنے کی کوئی انتہا نہیں رہتی۔'' یہ بات کر کے اس گرگ دانا نے آنکھ ماری۔ فریدوں اپنی زبان میں بات کرتے کرتے بیچ میں انگریزی جڑ دیتا۔

''آہ میرے پیارے معصومو' وہ بولتا جاتا' میں نے کبھی عزت اور انا کو اپنے رستے میں آنے نہیں دیا۔ میرا کیا ہوتا اگر میں اپنی عزت کو نازک پھول بنا کر اس پر چوتڑ دراز ہوتا؟ میں ہمیشہ اپنے مطلب کی ہدایت پر چلا۔ یہ انسان کو لچک دار' نرم اور منکسر بنا دیتی ہے۔ کمزور ہی دنیا کے وارث ہوں گے' عیسیٰ کہتے ہیں۔ وہ یہ بڑی بات کہہ گئے ہیں۔ اور اس بات میں بھی بہت گہرائی ہے جس شخص نے یہ کہا کہ 'جھک جاؤ نسیم کے ساتھ اور مڑ جاؤ ہوا کے ساتھ'' وہ یقین کے ساتھ اس غلط حوالوں کو تقریری انداز میں پیش کرتا۔

''اس دنیا میں ایک لاکھ چوبیس ہزار پارسی ہوں گے۔ لیکن پھر بھی ہماری اپنی شناخت ہے۔ تیرہ سو سال پہلے جب عربوں نے فارس پر چڑھائی کی اور دھکے دے کر ہم کو وہاں سے نکالا تو ہمارے بہت تھوڑے سے آبا ہندوستان میں ہماری مقدس آگ کو لے کر پہنچے۔ یہاں ان کو راجہ یا دیو رانا نے پناہ دی مگر اس شرط پر کہ گائے کا گوشت نہیں کھائیں گے' بے کمائے ہوئے چمڑے کے چپل نہیں پہنیں گے اور مفلوک الحال عوام کا مذہب نہیں بدلیں گے۔ ہمارے آباؤ اجداد اور راجہ کی مرضی

کے آگے جھکنے پر اپنے آپ کو پروقار نہیں سمجھتے تھے۔ اسی لئے آج تک کسی غیر کو ہمارے مذہب میں داخل ہونے کی اجازت نہیں...... یا شادیاں باہر ہوں۔

میں نے دوست بنائے ہیں...... اور میں ان کو بہت پیار کرتا ہوں۔ جس کو بظاہر ذاتی مفاد کہا جانا چاہیے لیکن میرے دوست میرے لیے سب سے زیادہ پیارے، مستقل اور پر خلوص تھے۔ جن کو آج میں عزیز رکھتا ہوں۔"

وہ رکا اور سرد آہ بھرنے کے بعد نجانے کس حساب سے یک دم کہنے لگا۔ "اب تمہاری دادی...... سکون ہو اس کے چھوٹے سے لڑاکے دل کو...... تم کو معلوم نہیں ہے کتنی مشکل تھی...... کتنے پاپڑ بیلنے پڑے مجھے...... وہ مجھ سے ہر وقت اچھا برتاؤ چاہتی تھی۔ میں نے ہمیشہ اس کے ساتھ ایسا ہی کیا تاکہ گھر میں سکون ہو۔ اگر ایسا نہ کرتا تو وہ تم سب کو اس مکان سے اور گھر سے فارغ کر چکی ہوتی۔

"اچھا...... تم کو اپنے "مطلب" کا خیال کرنا چاہیے اور خدا تمہارا خیال کرے گا۔"

اس کا میٹھا لہجہ اس قدر معقول اور گھمنڈ کے بغیر تھا کہ اس کے سننے والے یہ محسوس کر رہے تھے کہ یہ الہام ان ہی کی خوش نصیبی ہے۔ وہ سب اس طویل earthle تقریر پر ہنسنے لگے اور فریدوں (اس وقت اس کی بیوی نے بھی اس کو فریڈی کہنا چھوڑ دیا تھا) ان کی گہری نسبت کو اہمیت دینے لگا۔

"اور اگر میں پوچھوں سورج کہاں سے نکلتا ہے؟"

"نہیں مشرق سے نہیں...... ہمارے لئے یہ انگریز کے چوتڑوں سے ابھرتا اور غروب ہوتا ہے۔ وہ ہمارے فرمارو ا ہیں! تم لوگوں کا کیا خیال ہے ہم کہاں ہوتے اگر ہم ان کو مسکا نہ لگاتے۔ نوابوں، راجاؤں اور شہزادگان کے بعد ہم ہی سلطنتِ برطانیہ کے خوشامدی ہیں خیال رہے یہ الفاظ غلیظ نہیں ہیں۔ یہ وہ دل فریب شرطیں ہیں جو ہمارے مطلبوں کے لئے ہیں تاکہ ہم زندہ رہ سکیں اور آسودگی کے ساتھ ترقی کر سکیں۔ یہ نہ ہوتیں تو پارسی کہاں ہوتے؟ گٹروں کو اچھوتوں کے ساتھ صاف کر رہے ہوتے...... چٹکی بھر نسوار کے برابر جس کو ہندوستان کی ناک اگر چھینک مارے تو بخارات کی طرح پھیلا سکتی ہے۔ یقیناً ہم نے اپنے مطلبوں کی حفاظت سے طاقت پکڑی ہے۔ اہورا مزدا کے عظیم عالمی منصوبے کے لیے طاقت۔ یہ ایک گہرا رومانی اصول جو کائنات کو چلاتا ہے...... آشا کا رشتہ۔"

کیسے وہ اس کے دیوانے ہوئے جاتے تھے۔ چمکتے چہرے، منہ کھلے۔ وہ صدق دلی سے

اپنے ادھیڑ عمر گرو کی فصاحت اور مشوروں کو جذب کر رہے تھے لیکن باوجود اس کی ساری دانش، ساری چرب زبانی کے ایک نصیحت پر وہ خود بھی کبھی غالب نہ ہو سکا۔

فریدون جنگل والا، اختصار سے فریڈی انیسوی صدی کے آخر میں اپنی سیاست کے لیے نکلا۔

تیئس سالہ مضبوط اور مہم جُو کو اپنے آبائی گاؤں، جو وسطی ہندوستان کے جنگلات میں چھپا تھا، کوئی مستقبل نظر نہیں آتا تھا۔ اس وقت اس نے طے کیا کہ وہ اپنی قسمت کو پنجاب کے مقدس مرغزاروں میں تلاش کرے گا۔ اہورامازدا کی پیدا کردہ سولہ زمینوں میں سے جن کا ذکر چار ہزار سالہ پرانی وین ڈی ڈاڈ میں ہے سیپٹا سندھو ایک زمین ہے جو آج کا سندھ اور پنجاب میں۔

اپنے سامان کو بیل گاڑی پر چڑھا کر، جس میں اس کی بیوہ ساس، جو اس سے گیارہ سال بڑی تھی، حاملہ بیوی جو اس سے چھ سال چھوٹی تھی اور اس کی نوزائیدہ بچی ہوٹکسی شامل تھے...... وہ شمال کی جانب چل نکلا۔

بیل گاڑی فقط ایک لکڑی کا پندرہ فٹ لمبا اور دس فٹ چوڑا پھٹا تھا جس کے نیچے پہیے لگے تھے۔ اس پھٹے کا تقریباً دو تہائی حصہ بانس اور پلاس کے ڈھانچے کا بنا تھا جس میں اس کے گھر والے رہتے اور سوتے تھے گاڑی کے پچھلے حصے میں سامان ڈھیر تھا۔

بیل سڑک کے کنارے کنارے چلتے جاتے اور ان کو رستہ پہ رکھنے کی بہت تھوڑی ضرورت پڑتی۔ عموماً وہ دن کو قصبوں میں گزارتے اور رات کو سفر کرتے۔ چوپائے سڑک پر گھنٹوں گھنٹی چلتے جاتے اور سارے گھر والے صبح تک گہری نیند سوتے رہتے۔

لمبے سفر میں چھوٹی موٹی مشکلات کے ساتھ ساتھ، فریڈی نے جلد محسوس کیا کہ اس کو دو بڑی مشکلیں اور بھی ہیں۔ ایک تو اس کا اکھڑ مزاج ثابت قدم مرغ تھا اور دوسرے اس کی آرام طلب ساس کی تندی۔

اس خیال سے کہ تازہ انڈے ہر روز ملیں گے فریڈی کی بیوی پٹلی نے مرغیوں کا ٹوکرا گاڑی کی کٹیا پر بلند کر رکھا تھا۔ بانس کے اس ٹوکرے میں تین لٹکے پیٹ والی فربہ مرغیاں اور ایک باغی مرغ تھا۔ فریڈی کے جانوروں پر اعتراضات کو مسترد کر دیا گیا۔

فریڈی اپنی بیوی کو تین اصولوں کے تحت نرمی سے مغلوب اور مکمل قابو میں رکھتا تھا۔ اگر وہ کچھ کر دیتی یا کچھ ایسا کرنے کو تیار ہوتی جسے فریڈی ناقابل برداشت اور آفت سمجھتا تو وہ ایک سخت رویہ اختیار کرتا جو غیر متزلزل اور ثابت قدم ہوتا۔ پگلی ایسے موقعوں کو خوب پہچانتی اور اس کے فیصلوں کی عزت کرتی۔ اگر وہ کچھ ایسا کرتی یا کر گزرنے کی تیاری کرتی جو احمقانہ اور فضول خرچی کا باعث ہوتا لیکن نقصان نہ دیتا تو وہ اپنے اعتراضات پیش تو کرتا مگر فوراً ہی مذاق مذاق میں اس کو اجازت بھی دے دیتا۔ باقی سب معاملات میں پگلی کو کھلی چھٹی تھی۔

اس نے مرغیوں کے رکھنے کے فیصلے کو دوسرے زمرے میں رکھا اور ایک ہلکے سے اعتراض کے بعد خوشی سے مان لیا۔

پگلی کو مرغا دل سے پسند تھا۔ یہ حسین لمبی ٹانگوں والا پرندہ جس کی شاہانہ لال کلغی اور اونچی چھلے دار دُم تھی، گاڑی کے پیچھے باقی مرغیوں کے ساتھ رہنا پسند نہ کرتا تھا۔ صبح سویرے وہ تمام گھر والوں کو اپنی تند اور اذیت ناک بانگ سے اٹھا دیتا۔ اس کی اذان اس وقت تک چلتی رہتی جب تک پگلی اٹھ کر اس کو ٹوکرے میں سے باہر نہ نکال دیتی۔ اس وقت وہ اپنے رنگ برنگے پر پھڑ پھڑاتا، اپنے حرم کی دل جوئی کرتا، اور تیزی سے بھاگتا ہوا گاڑی کے سامنے آ جاتا۔ وہ اکڑ اکڑ کے سارا دن اس پتلے ٹکڑے کے بنے پر پھرتا جس کو گز کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ وہ سپاہی بن کر اپنی دل پسند دائیں طرف والی بلی پر کھڑا رہتا۔ بھیڑ دار چوراہوں پر وہ اپنے گہرے نیلے، بادامی سرخ اور ہلکے سبزی مائل پروں کو چونچ سے سنوارتا تھا اور دیکھنے والوں کے لطف کے لیے پورے زور سے کلکاریاں مارتا۔ پگلی نے اس کو کھانے اور روٹی کے ٹکڑے دے کر بگاڑ رکھا تھا۔

گو سفر کے شروع شروع میں مرغا گھبراہٹ سے ہیجانی کیفیت میں مبتلا رہا مگر کچھ ہی دنوں میں اس کو سفر کا چسکا پڑ گیا۔

دھول بھری سڑک پر اکتا دینے والی چوں چوں کی تال پر بڑھتا ہوا سفر اس کو نہال کر دیتا۔ ہر دھکا یا تکلیف دے جھٹکا اس کے ننھے سے حساس اور مسرور دل کو بے تاب کر دیتا۔ وہ گاڑی کے احاطے کو کبھی چھوڑ کے نہ جاتا۔ کبھی کبھار خطرے کو مول لینے کی آرزو میں جکڑے ہوئے وہ پروں کو پھڑ پھڑاتا ہوا بیلوں کے پار چلا جاتا اور اپنے شعبدہ بازی انگ میں، اپنی کالی لمبی ٹانگوں کو کارگری کے

ساتھ سینگوں پر آویزاں کر کے مشعل منور ہو جاتا۔

نیک طبع فریڈی اس کو "شو" کہہ کر اپنے احاطے میں واپس بلا لیتا۔ فریڈی کے مرغے کے ساتھ مشکلات سفر کے دو ہفتوں کے بعد ہی شروع ہو گئیں تھیں۔

فریڈی نے پہلے ہی سے ان رکاوٹوں کو دور کرنے کی ایسی ترکیبیں نکال لی تھیں جو اس کے معاملاتِ محبت میں حائل ہو سکتیں تھیں۔ ہر دوسری شام راستے میں دل فریب منظر کا بہانہ بناتے ہوئے اور نہر کے کنارے کی خوبصورتی یا سرسوں کے کھیت پر چلتی ہوئی ہوا کی تعریف کرتے ہوئے وہ اپنی ساس کو اجاڑ جنگل کی طرف چل دیتا۔ جر بانو اپنے روکھے انداز کو بمشکل چھپاتے ہوئے اس چٹائی پر دراز ہو جاتی جو اس کا داماد بچھا دیتا۔ پھر وہ اس کے ساتھ بیٹھ کر منظر کے قدرتی نشانات کی طرف اشارہ کرتا' یا وہ قدرتی منظر کے پُرسکون ہونے پر اپنی رائے کا اظہار کرتا۔ کچھ لمحوں بعد اپنی ساس کے راضی ہوتے ہوئے لال چہرے کو دیکھتے ہوئے وہ کوئی پھسپھسا سا بہانہ کر کے اس کو منظر کشی کے لیے اکیلا چھوڑ جاتا۔ پھر فریڈی بھاگ کر گاڑی تک پہنچتا' پلاس کے پردے گرا کر اپنی بے تاب بیوی کی باہوں میں سمٹ جاتا۔

ایک یادگار شام مرغا گاڑی کی کٹیا میں در آیا۔ اپنے منہ کو ایک طرف موڑ کر وہ فریڈی کی حیرت ناک زور آوری کو دلچسپی سے دیکھنے لگا۔ پھر مزاح خیز انداز سے' وقت کا فائدہ ہوشیاری سے اٹھاتے ہوئے' خفیف سی غل دار پھڑ پھڑاہٹ سے' یکایک کود کر فریڈی کے کندھے پر براجماں ہو گیا۔ فریڈی کے لیے اس وقت کوئی چیز مخل انداز نہیں ہو سکتی تھی۔ اپنے ہیجان میں اور اپنی بیوی کی بے خود انگلیوں کے دباؤ کے بارے میں زیرِ شعور ڈوبے ہوئے فریڈی نے مرغے کو تا حیات یاد رہ جانے والے ہچکولوں کا لطف دیا۔ آنکھوں میں چمک اور اپنا توازن قائم رکھنے کے لیے مرغا پروں کو کھول کر اپنے ہلتے ہوئے چکس پر ایسے توازن رکھے ہوئے تھا جیسے ایک تجربہ کار روڈیو رائڈر ہو۔

فریڈی جب رجھائی ہوئی مدہوشی میں حمیدہ ہوا اور اعصاب کے گھونگریالے چھلے نقاہت سے کھل گئے۔ اس وقت مرغے نے اپنی دُم اور گردن کو کھڑا کر کے بانگ دی...... ککڑوں کڑوں۔

فریڈی اس طرح سے اچھلا کہ جیسے کسی نے اس کے کانوں کے پاس ایٹم بم پھاڑ دیا ہو۔ وہ ایک دم کھڑا ہو گیا اور حیران پٹلی نے بیٹھتے ہوئے خوف زدہ مرغ کو پردوں کے بیچ میں سے کھسکتے

ہوئے بمشکل دیکھا۔

پلی ہنستے ہنستے دوھری ہوگئی۔ یہ ایک ایسا نادر واقعہ تھا کہ فریڈی اپنے قاتلانہ غصے پر قابو پاتے ہوئے کھسیانی ہنستی ہنستے ہوئے اس کے پاؤں کے پاس بیٹھ گیا۔

فریڈی نے احتیاط کرتے ہوئے کٹیا کے پردوں کو اچھی طرح باندھا اور اگلی چند بار سب کچھ ٹھیک رہا۔ چوں کہ مرغا لطف کے پیالے کا مزہ چکھ چکا تھا وہ ایک اور چسکی کا مشتاق تھا۔

کچھ دن بعد مرغے نے دیکھا کے کٹیا کے پچھلے حصے میں پلاس میں شگاف ہے۔ اپنی گردن کو اس میں سے گزرتے ہوئے اس نے دیکھا کہ گدے پر ہنگامہ برپا ہے۔ اس کی چھوٹی سی آنکھیں روشن ہوگئیں اور اس کی کلغی اکڑ گئی۔ وہ اپنی عیار عقل کو استعمال کرتے ہوئے بروقت خاموشی سے کٹیا میں درآیا اور آخری تیس سیکنڈوں میں اپنے پروں کو تھراتے ہوئے کامیاب بدمستی میں لپٹا رہا۔

اس بار فریڈی کو اپنی ننگی پیٹھ کے بارے میں تھوڑی سی ہوش تھی لیکن ٹھونگی ہوئی سواری اور بھلا دینے والے مزے کے آگے وہ کچھ بھی نہ کرسکا۔

جب اس کا جسم کھلتی چابی کی طرح پُرسکون اور بے یارومددگار ہوگیا...... اس وقت مرغے نے اس کے کان میں بانگ دی۔ اگر پلی اسے نہ روکتی تو اس نے پرندے کی گردن وہیں اور اسی وقت مروڑ دینی تھی۔

جب یہ ڈرمہ اگلے ہفتے پھر دوہرایا گیا' فریڈی جانتا تھا کہ کچھ کرنا پڑے گا...... اور جلد ہی...... اپنی بیوی سے خوف زدہ وہ موقعے کا انتظار کرنے لگا جو اس کو پانی کے بھینسے کی صورت میں ملا اور قریباً اس کی ساس کا خون کرگیا۔

صبح کے وقت وہ ایک گاؤں کے نواح میں جارکے۔ جرہانو رفع حاجت کے لیے مکئی کے کھیت میں مشکل کے ساتھ مٹی کا پیالہ اٹھائے چلی جارہی تھی جس میں دھونے کا پانی بھرا تھا' کہ یکا یک بُھس کے ڈھیر کے پیچھے سے ایک بھینسا نمودار ہوا۔ وہ ساکت کھڑا رہا' اس کا سیاہ سر اور لال آنکھیں جرہانو کو مکئی کے وسیع سبزازار میں دیکھ رہی تھیں۔

جرہانو گھٹنوں تک بڑی گھاس میں مفلوج ہوکر رہ گئی۔ دیسی بھینسا عام طور پر بہت سیدھا سادھا ہوتا ہے لیکن یہ بہت کمینہ تھا۔ وہ یہ ایسے بتاسکتی تھی کہ بھینسے کا سرکش سر ایک طرف کو مڑا ہوا تھا اور

اس کی تند خو آنکھیں بگولہ تھیں۔ اپنے گھٹنوں کو دھیان سے خم دیتے ہوئے جربانو نے ڈنٹھلوں میں چھپنے کی کوشش کی۔ لیکن بھینسے نے اپنے سر کو نیچے ڈال کر اس کی طرف دھاوا بول دیا۔

’’مدد‘‘ جربانو چیخی۔ پیالہ ہاتھ سے جا گرا۔ اپنی ساڑھی کے نیچے لہنگے کو ایک ہاتھ سے پکڑ کو وہ گاڑی کی طرف بھاگی۔

’’ایک طرف کو ہو جاؤ‘‘...... ’’اپنے رخ کو بدلو‘‘......

اپنے دونوں ہاتھوں کو ہلا ہلا کر فریڈی چیخنے لگا۔

جربانو بھینسے کے آگے سیدھی لائین میں تیزی سے بھاگتی چلی جا رہی تھی۔

’’اس طرف بھاگو...... پرے بھاگو......‘‘ فریڈی چلاتے ہوئے اپنے بازو مشرق اور مغرب کی طرف ہلاتا ہوا اس کی طرف دوڑا۔

اسی وقت مکئی کی فصل میں سے ایک آدمی نمودار ہوا اور زور سے گرجنے لگا‘ اپنی قمیض کو ہلاتے ہوئے اس نے بھینسے کی توجہ کو اپنی طرف مبذول کروایا اور اس کی بھگدڑ کو روک دیا چوں کہ وہ بھینسے کا مالک تھا اس لیے اس نے جانور کو جلد رام کر لیا۔

بدحواس اور ابتر حال جربانو سسکیاں لیتی ہوئی فریڈی کے بازوؤں سے لپٹ گئی۔

پٹلی فریڈی کی بہادری پر خوش اور ممنون تھی کیوں کہ کہ اس نے آگے لپک کر اس کی ماں کی مدد کی۔ اس کے جذبات کا موقعہ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے فریدوں نے مرغے کو خارج کرنے کا معاملہ احتیاط سے پیش کیا۔

’’خدا نے ہمیں آج بہت بڑی آفت سے بچایا ہے‘‘ اس نے رات کے کھانے پر اعلان کیا۔ ’’ہم اس کے ہزاروں نہیں لاکھوں دفعہ شکر گزار ہیں کہ اس کے کرم سے خون خرابا رفع دفع ہو گیا۔ جیسے ہی ہم آتش مندر کے نزدیک سکونت اختیار کریں گے میں اپنے گھر میں ایک تھینکس گیونگ کا جشن کروں گا۔ چھ موبڈز سے مقدس پھل‘ روٹی اور مٹھائی پر دعا کرواؤں گا اور سو فقیروں میں بانٹوں گا...... مگر اس کے لیے شائد دیر ہو چکی ہے۔ ہمیں یہ سمجھایا گیا ہے کہ زمین خون کی پیاسی ہے۔ میں مرغ کو ذبح کرنا چاہتا ہوں۔‘‘

پٹلی نے سانس لی اور زرد ہو گئی۔ ہیں۔ ’’تم مرغیوں میں سے ایک کو ذبح کیوں نہیں ر

لیجے اس کی بجائے؟" اس نے التجا کی۔

"میں ڈرتا ہوں کہ یہ قربانی صرف مرغا ہی دے سکتا ہے۔ فریڈی نے اپنا جھکا ہوا سر' افسردگی میں اور جھکا لیا۔ "یہ ہم سب کو پیارا اور پسند ہے"...... "میں جانتا ہوں"۔ لیکن آپ کسی ایسی چیز کی قربانی بھی تو نہیں کر سکتے جس کی آپ کو پرواہ نہ ہو۔" اس کے بعد کوئی نہ بولا......

"ہاں ہاں" جر بانو نے پُرزور حامی بھری۔ آخر کار جوز مین خون کے لئے ترس رہی تھی وہ اسی کا تو تھا۔ یہ اس کی جان کی بات تھی۔

پٹلی نے دل گیر ہو کے سر ہلایا۔

اگلے دن انھوں نے رسیلا مرغ اور ناریل کا سالن کھایا۔ لیکن جر بانو کی دوڑ اس کے کمزور پٹھوں کے لیے بہت زیادہ تکلیف دہ ثابت ہوئی۔ اس کا جسم شدت سے دکھ رہا تھا اور اس کا شروع شروع کا شکراب بیزار عداوت میں بدل گیا۔ وہ فریڈی کو قصوروار ٹھہرانے لگی' کہ اُس نے یہ سفر کیا اور اس کو پھنسنے کے دھاوے کا نشان بننا پڑا اور وہ بہت سارے ایسے تخیلی واقعات گنواتی رہی جو اِس کے بعد پیش آئے۔

جر بانو شروع سے سفر کے خلاف تھی۔ وہ اپنے اجڑنے پر نالاں تھی' پھنسنے کا پیچھا کرنے پر' اس پُرسکون شریفانہ وضع پر جو اس کے بے حس داماد نے بنایا ہوا تھا' وہ چلائی' دکھڑا روئی' اور آخر کار اپنی بلی دینے کے لیے راضی ہو گئی۔

ہاتھوں کو کولھے پہ رکھے ہوئے' اور کاٹ کھانے والی کینے سے بھری کالی آنکھوں سے وہ کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیتی جس میں وہ اس کو جھاڑ سکتی۔ اور سفر کی آفتوں اور ہلکی پھلکی مصیبتوں نے اس کو بہت سے موقعے فراہم کیے۔

جیسے اس اندھی کالی رات کو جب گاڑی کا لکڑی کا پہیہ راجھستان کے ریگستان کی حدود پہ جواب دے گیا۔ اور گیدڑ اچانک گہرے سناٹے میں آہ و زاری کرنے لگے۔ گاڑی سے چھلانگ لگا کر ہتھیلیوں کو کولھوں پر رکھے ہوئے جر بانو فریڈی کے سامنے اکڑ کر کھڑی ہو گئی۔ اس کی ترچھی بھویں ماتھے کے بالوں کی حدود پار کر کے غائب ہو گئیں۔ "سو اب ہم بھیڑیوں کا نوالہ بنیں گے! کیوں؟"

"کیوں کہ آپ کی اعلیٰ سرکار تو یہی چاہتی ہے! ہم رات اس ویرانے میں گزاریں۔ وحشی

جانوروں کے رحم و کرم پر! کیوں؟ کیوں کہ ہماری سادہ دیہاتی زندگی تمہارے لیے اچھی نہ تھی! مگر یہ خیال نہ کرنا کے کہ میں تمہاری بین پر سدا ناچوں گی۔ میں صرف اپنی بیٹی کے لیے ساتھ آئی ہوں۔ اور میں اب کچھ برداشت نہیں کروں گی۔ تم اسی وقت گاڑی کو موڑو۔ سنا تم نے۔'' وہ چلائی۔ اس کی آنکھیں فریڈی کے ہاتھ میں جھولتی ہوئی لال ٹین کی روشنی میں فتح مندی میں چمک رہی تھیں۔

فریڈی خاموش سے مڑ گیا۔

''تم کیسی ضدی بلا ہو؟ کیا تمہیں کچھ خبر نہیں کہ ہم پر کیا گزر رہی ہے؟ کیا تمہیں اپنی بیوی اور بچے کی کوئی پرواہ نہیں؟ کیسے جئیں گے وہ تمہارے خبط کے رحم و کرم پر۔ او سنگ دل شیطان۔'' وہ چلائی۔

پٹلی لاتعلقی سے سوتی رہی۔ اس کی ماں کی چنگھاڑتی ہوئی ہجو گوئی بڑھتے بڑھتے اتنی عام ہو گئی تھی کے اس کے غل نے پٹلی کے خوابوں کو ہلکی جنبش بھی نہ دی۔

جربانو کو نظر انداز کرتے ہوئے فریڈی نے پہیے کی مرمت شروع کر دی۔ بے عزتی محسوس کرتے ہوئے وہ دفعتاً اچک کر گاڑی میں گھسی اور گدے پر بیٹھ کر لرزنے لگی۔

گیدڑ کی آہ وزاری، اس کا ماتمی نغمہ رات کی خاموشی میں اور بھی اونچا سنائی دینے لگا۔

جربانو کی ریڑ کی ہڈی اکڑی اور وہ سراسر نفرت اور جھنجلاہٹ میں گیدڑ کی نقل میں آہ و زاری کرنے لگی۔

گیدڑ کا گریہ بھیانک رونا بن گیا۔

''اووووؤ'' جربانو چلائی۔

ایک ساتھی کی دریافت پر جوش میں آتے ہوئے گیدڑ نے ایک گہری دردانگیز آہ بھری۔

''ہی ای ای ای'' جربانو بولی۔ اور دونوں کے درمیان ایک ایسے غول بیابانی کی سی سنگت اٹھی کہ جس کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔

جسم پر رینگتی ہوئی چونٹیاں اور چڑچڑاتے ہوئے خوبصورت سفید دانتوں کے ساتھ فریدوں لپک کر گاڑی پر اور پھر کٹیا میں آ گھسا۔ اپنے آپ کو اپنی ساس کے منہ سے انچوں قریب لاتے ہوئے وہ سیاتے ہوئے بولا ''بند کرو...... بند کرو اس منحوس شور کو۔ ورنہ میں تمہیں یہیں چھوڑ

جاؤں گا۔ قسم سے"۔

جر بانو اسی وقت ٹھنڈی ہوگئی۔ فریڈی کی منحوس قسم سے نہیں بلکہ اس کی آنکھوں میں چمکتے ہوئے پاگل پن کی وجہ سے۔

دو گھنٹوں میں پُرسکون سفر ایک بار پھر تھپکتے ہوئے روانہ تھا' جو دونوں بیلوں گھنٹی کی کھوکھلی آواز سے پیدا ہو رہا تھا۔

اور موقعوں پر بچے کو پیچش لگ گئی' جر بانو کو نہر میں نہاتے ہوئے کڑل پڑ گئی اور پٹلی کو بچھو نے کاٹ لیا اور وہ تقریباً کنوئیں میں جا گری۔ ان موقعوں پر جر بانو کے کرخت غل دار جھڑکیوں نے کئی گاؤں والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرائی۔ اپنے داماد کی حماقتوں کا ایسا بے درد بیان ان گاؤں والوں کی تفریح کا موجب ہوا۔

اس سے تنگ آ کر فریڈی صرف اپنی بڑی آنکھوں والی مختی بیوی کو مخاطب کرنے لگا اور جر بانو ایک سرکش اور کرب ناک خاموشی میں ڈوب گئی۔

وہ دھول بھرے بے رحم اور بھر کٹے مہینوں کے بعد' فریڈی اپنے تھکے ہوئے جانوروں کو پانچ دریاؤں کی زرخیز زمین میں لے کر داخل ہوا۔ وہ گندم سے ہرے اور سرسوں سے سنہرے گاؤں کئی گاؤں میں سے گزرے۔ انھوں نے کچھ دن سنہرے شہر امرت سر میں گزارے اور پھر بالآخر لاہور گئے۔

فریدوں جنگل والا لاہور کے عشق میں فی الفور مبتلا ہوگیا۔ اس کی ساس' جس کے ذہن کے کنارے سفر میں آہستہ آہستہ ڈھلک گئے تھے' شہر کی ہل جل اور سرگرمی کا جائزہ ویران آنکھوں سے لے رہے تھے۔ اس نے اپنی رائے کا اس وقت اظہار نہ کیا اور اس بات میں سکون محسوس کیا کے اس کے کھڑکھڑاتے جوڑوں کو آرام کا موقعہ ملا۔

فریڈی کا سارا دن لاہور کا دورہ کرتے ہوئے گزرا اور ہر بیتے ہوئے گھنٹے کے ساتھ اس کی فی الفور محبت قدیم لاہور سے تقویت پکڑتی گئی۔ اس شام انھوں نے اپنی گاڑی بادشاہی مسجد کے پاس ایک سایہ دار درخت کے نیچے کھڑی کی۔ افق نے سورج کو گلابی اُون کی اوڑھنی دے کر پنگھوڑے میں ڈال دیا تھا۔ سفید گنبدوں کی شاعرانہ مجلس کو چھوتی ہوئی سرخی مائل شرماہٹ فریڈی کے

حواس کو سکون سے بھر رہی تھی۔

موذن کی صدا التجا' غم اور جذبات میں ڈوب کر گنبدوں میں ٹھہری ہوئی ہوا کے دوش پر ابھری۔ ایک چھوٹے سے مندر کی' گھنٹیاں بجنے لگیں۔ جو مسجد کے سائے کی آغوش میں لپٹا ہوا تھا۔ اور ایک گردوارا سنہری چادر اوڑھے ایک چھوٹے سے نگ کی طرح دمک اٹھا۔ فریڈی ان تمام مذہبی مہیج کے لیے زود حس تھا اور اس نے اپنے آپ کو اس لمحے کے سپرد کر دیا۔

صبح کے وقت شہر کو اپنانے کے فیصلے کے ساتھ اور اپنی قسمت کو آزمانے کے لیے' فریڈی اپنی بیوی کی طرف بڑھا اور اس سے سونے کی طلب کی۔ پتلی جو بیلوں کو چارا ڈال رہی تھی' چوکنی نظر ڈالتے ہوئی بولی۔

''درختوں کے بھی کان ہوتے ہیں''۔ اس نے سخت لہجے میں نصیحت کی۔ اپنا ہاتھ احتیاط سے فریڈی کے بازو پر رکھتے ہوئے وہ اس کو بیل گاڑی پر کٹیا میں لے گئی۔

بچہ ایک کونے میں سو رہا تھا اور جربانو التی پالتی مارے اپنے گدے پر بیٹھی ہاتھ کی پنکھی سے اس گرمی سے جنگ کر رہی تھی جو ضعف پیدا کرتا ہو۔ فریڈی کے کٹیا میں گھسنے پر اس نے نہ صرف اپنی ناک چڑھائی بلکہ اس کی تھوتھنی بازار سے آنے والی بو پر چکرا گئی اور اس نے پنکھی جھلتے جھلتے اپنی کف کو زبان بے زبان کر کے شہر کے لئے اپنی ناپسندیدگی کا اشتہار آویزاں کر دیا۔

فریڈی کا دل اس کی چھاتی میں جوش کھا گیا۔ جربانو کی ناخوشی نے اس کے اندر کے فیصلے کو مہر لگا کر پکا کر دیا۔ جیسے مرغیاں انڈوں کو سیتی ہیں اسی طرح فریڈی کا ذہن اپنے نہاں خانے میں مسکراتے ہوئے خیالات کے جھول کو سینے لگا۔ اس نے اسی وقت خاموشی سے قسم کھائی کہ وہ جب تک زندہ رہے گا لاہور چھوڑ کر نہیں جائے گا۔

اپنی ساس کے چبھتے ہوئے سوانگ سے منہ موڑتے ہوئے فریڈی نے اپنی بیوی کو ساڑھی کے نیچے تنگ انگیا کے بٹن کھولتے ہوئے دیکھا۔ پتلی بمشکل اس کی چھاتی تک آتی تھی۔ تاک جھانک اور چور نظروں سے محفوظ اس نے انگیا کو دھیان سے فریڈی کے ہاتھ میں دیا اور پھر اپنے آپ کو چھپٹی سوت کی انگیا میں بٹن لگا کر بند کرنے لگی۔ فریڈی کی آنکھیں آزردہ ہو گئیں۔ جب اس نے لوچ دار چھوٹی سی چھاتیوں کو غائب ہوتے دیکھا۔ اور آخری بار چوری چوری ان کو چھونے کی کوشش کی تو پتلی

نے فریڈی کے عیب جو حرکت کو گھور کر اس کو اپنی ساس کے وہاں ہونے کا احساس دلایا اور اس کا ہاتھ رک گیا۔

پٹلی کی روکھی آنکھوں میں کچھ بات ضرور تھی...... یہ دونوں ایک دوسرے سے دور دور اُس کے مخروطی سخت چہرے پر فریڈی کو اکثر مضطرب اور دق کر دیتی تھیں۔ صرف بستر میں یہ مستقل مزاج نظر پگھل جاتی تھی۔ پھر اس کی لمبی پلکوں والے پپوٹے شہوت سے بھاری ہو جاتے اور اس کی آنکھوں میں فریڈی کے لئے چاہ اور پُر لذت وقار بھر جاتا۔ خوش کرنے اور ہو جانے کے لیے تیار وہ اس کا غلام ہو جاتا۔

جیسے ہی فریڈی نکلا پٹلی نے اپنے آپ کو قوت کے ساتھ کاموں میں مدہوش کیا۔ بہت تھوڑے سے وقت میں اس نے بیلوں کو پانی دے دیا' انگیٹھی میں کوئلوں کو دھکایا' سبزیوں کو چھلنی میں کر دال کو ابلنے کے لیے رکھ دیا۔ یہ سب کام اس نے اتنی کفایت شعاری سے کئے کہ اس کی ماں احساس جرم میں مبتلا ہو گئی' اس کا ہاتھ بٹانے کے لئے اٹھ کھڑی ہوئی اور پٹلی کے ہاتھ سے چاولوں کی پلیٹ لے کر وہ بچے کو کھلانے لگی۔

فریڈی نے ترتیب وار لاہور کے چار پارسی خاندانوں کے گھر کے پتے ڈھونڈ لئے۔ ٹوڈی والاز' بنک والاز' بوٹلی والاز' اور چائے والاز۔ یہ چار خاندان وہ بیوپار نہیں کرتے تھے جو ان کے ناموں سے وابستہ تھا۔ ٹوڈی والاز ایک بڑا مشترک خاندان تھا اور چائے کے ایک پھلتے پھولتے سٹال کا مالک تھا۔ چائے والا ایک بار چلاتا تھا۔ جناب بوٹلی والا زبنک میں ایک زرشمار تھا' اور جناب بنک والا بال روم میں ناچ کی کلاسیں لیا کرتا تھا۔

اس مہین سے بیوپاری گروہ کی سب سے خوبصورت بات ان کا دوسرے پارسیوں کے لیے احساس فرض اور ذمہ داری تھا۔ ایک کس بنت بڑے خاندان کی طرح وہ ایک دوسرے کی مدد کرتے۔ کامیابیوں کو بانٹتے اور ناکامیوں میں ایک دوسرے کے حمایتی ہو جاتے۔ تب ہی سارے ملک میں ایک بھی پارسی بھکاری نہیں تھا' جہاں بھیک منگوں کی کثرت تھی۔ جیسے ہی کسی پارسی کے ہاتھ دولت لگتی وہ اپنی قوت کا بڑا حصہ خیرات میں لگاتا۔ وہ سکول' ہسپتال اور یتیم خانے بناتا' لوگوں کو گھر' وظیفے اور سرمایہ کاری میں مدد کرتا۔

بخیلی میں بدنام یہ متناقص طور پر اپنے مقاصد کے لئے سخی ہیں۔

وہ چاروں خاندان فریڈی کی ملاقات پر بہت خوش ہوئے اور اس بات کو جان کر اور بھی لبھائے گئے جب ان کو یہ پتہ چلا کہ ایک اور خاندان ان کی صفوں کو پھیلانے کے لئے آیا ہے۔

دو دنوں میں فریڈی نے اپنے گھر والوں کو ایک اوپر والے فلیٹ میں جا بٹھایا جس کے نیچے ایک نیا نکور بساطی کا سٹور تھا جو شہر کے نہایت مصروف اور تجارت کے لحاظ سے کامیاب علاقے میں تھا۔

اگلی ہی شام مالیع لگے سفید کوٹ کو پہن کر چتلا جو گردن اور کمر پر بوز بندھے ہوئے نیچے کرارا سفید پاجامہ اور پگڑی پہنے وہ اپنی گاڑی کو لے کر گورنمنٹ ہاؤس جا پہنچا۔

اپنے شاندار بیلوں کو تانگوں میں بھڑکتے ہوئے گھوڑوں کے ساتھ کھڑا کر کے فریڈی بے باکی سے ڈگ بھرتا ہوا لوہے کے بڑے پھاٹک پر چوکیداروں کی طرف بڑھا' چوکیدارں نے اسے فل الفور اندر آنے دیا اور فریڈی نے اپنا نام ملاقاتیوں کے رجسٹر میں درج کیا۔

سلطنت برطانیہ کو اپنا خراج پیش کرتے ہوئے اس نے اپنے تعارف کا مراسلہ قائم کیا اور ملکہ اور تاج کے لئے اپنی وفاداری کا اظہار کیا۔ فریڈی مستقبل سے مدمقابل ہونے کے لئے آزاد تھا۔

ان سارے حیلوں بہانوں سے فریدوں جنگل والا اپنے مطلب اپنی ضرورت کو پہنچا تعجب ہے کہ سارے پارسی اسے معصوم سمجھتے تھے اور اس کا نام زرتشتی کیلنڈر میں آ چکا تھا۔

## (2)

فریدون کی مردانہ وجاہت اور اس کی ملائم گفتگو نے پنجابی دلوں میں جلد گھر کر لیا۔ اس کا لمبائی مائل رئیس زادوں جیسا مضبوط چہرہ اور اس کی پتلی ناک جو ہڈی پر تھوڑی سی ابھری ہوئی تھی اور اس کے بڑے اور بھاری پپوٹوں میں اس کی سرخی مائل بادامی آنکھوں میں چھپے درویشی رنگ سے لوگوں کے دل چھوئے جاتے تھے۔ اس کا رنگ صاف اور دمکتا تھا۔ یہ سب خصوصیات جب اس بات کے ساتھ مل جاتیں تھیں کہ وہ ایک پارسی ہے۔ جس کا کھرا پن اور زمینداری ضرب المثل کی طرح مشہور تھی۔ تو یہ سب کچھ اس کو اپنے علاقے میں خاص بنا دیتی تھی۔ اس کی بکری ایک دم بڑھ گئی اور وہ اچھی آرام وہ زندگی گزارنے لگا۔ بلکہ کچھ پیسے بچانے بھی لگا۔

فریدوں نے یہ ٹھان لی کہ وہ ہر جمعے کو تھوڑی سی رقم خیرات کرے گا اور اس کی بیوی اور ساس لوگوں میں اسی وقت جاتیں جب انھوں نے ماتھا بند پہن رکھا ہو...... سفید رنگ کا رومال جوان کے بالوں پر کس کر سر پر آویزاں ہوتا۔ ان کی کمر کے گرد جنیوا سادگی سے عیاں ہوتا اور وہ متبرک زیر جامے اپنے چھوٹے بلاؤز اور باحجاب آنچل کی طرح ساڑھی میں لپٹے ہوئے کولھوں کے نیچے ہوتے۔

کڑے چہرے، سیدھی کمریں یہ دونوں عورتیں دنیا کو اخلاقی جرأت سے ملتی تھیں یہاں تک کے ہندو، مسلمان یا عیسائی تمام کے تمام فریڈی کو اور اس کے خاندان کو عزت کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔

پتلی مطمئن تھی۔ وہ اپنے آپ کو گھر کے کاموں اور بچوں اور شوہر کی دیکھ بھال میں مصروف رکھتی۔ لیکن اس کی نہ جھپکنے والی کم عقل آنکھیں بہت کچھ بھانپتیں جس کا فریڈی کو اندازہ بھی نہیں تھا۔ وہ نظریں جبلی طور پر فریڈی کو بار بار کریدتیں اور پھر بے کلی کے ساتھ گہرائیوں سے ابھرتیں۔ لیکن ایک چیز کا اس کو مکمل یقین تھا کہ وہ جو کچھ بھی کرے، بہکنے والوں میں سے نہیں تھا۔ اس خیال پر خوش اس نے چند سالوں کی مدت پر سات بچے پیدا کئے۔ لطف بھرے اختلاطی عروج کے نتیجے میں حمل سے لے کر وضع حمل تک، پتلی سب کچھ کا مزہ اٹھاتی۔

لیکن اس کی لاہور میں شروع شروع کی مسلسل کامیابی کے باوجود فریڈی کی خوشی برباد تھی۔ جربا تو ایک آبلہ تھی، اس کی سرشت میں ایک کانٹا جس نے اس کی زندگی کو تار تار کر رکھا تھا۔ اس نے لمحے بھر کے لیے اپنی آہیں، ٹھنڈی سانسیں، بڑبڑانا اور جھگڑے بند نہ کئے۔ اس کی بیوی اپنی ماں کے اجڑ جانے اور بیوہ ہو جانے کی مستقل بھڑاس برداشت کرتی۔ مگر فریڈی چوں کہ ایک حساس روح رکھنے والا تھا، اس کے جھگڑالو جذبوں کے اظہار پر بے صبرا ہو جاتا، اور اس کی تیزاب زدہ موجودگی اس کے لیے ناقابل برداشت ہو جاتی۔

وہ اس کو سوئیاں چبھونے میں کینہ بھرا سرور لیتی یا کم از کم وہ یہ سمجھتا۔ وہ شکایت کرتی، سر درد جتاتی، خراٹے بھرتی، روتی اور بہکی بہکی باتیں صرف اس کا دق کرنے کے لیے کرتی۔ وہ اکثر اپنا سر مایوسی سے ٹکراتا اور اپنی قسمت پر آہیں بھرتا۔ یہ سوچتے ہوئے کے اس نے پچھلے جنموں میں وہ کون سے وحشیانہ گناہ کئے ہیں کے جن کی اس کو سزا مل رہی ہے۔

اس سے برداشت نہیں ہوتا تھا کہ وہ کھانے کی میز پر اپنے لئے بڑے اور عمدہ حصے نکال لیا

کرتی تھی۔ جب بھی وہ مرغی کے سالن پر جھپٹا مارتی اور ٹیڑھی انگلی سے امعا اور جگر کو اپنے منہ میں بھک سے ڈالتی، وہ جھرجھری لیتا۔ جتنا زیادہ وہ اپنا اضطراب ظاہر کرتا وہ اتنی زیادہ مسرت کے ساتھ تمام تر لقموں کو اس کی ناک کے نیچے سے جھپٹ کر اپنے ندیدے منہ میں بھر لیتی۔ اس کے بعد وہ سکون سے اپنی کرسی میں پیوست ہو جاتی اور ڈونگوں کو اپنی پلیٹ کے پاس کرنے کے بعد چیٹوں کی طرح دوسرے پسندیدہ کھانوں کی طرف بڑھتی۔

لیکن انسان ایک حد تک ہی برداشت کر سکتا ہے۔ ایک دوپہر کے کھانے پر فریڈی پھٹ پڑا۔ اس کے نوچتے ہوئے ہاتھ کو مضبوطی سے پکڑ کر امعا جو انگلیوں کی چٹکی میں جکڑا ہوا تھا۔ پٹلی کے سامنے سے گزرتے ہوئے ہوٹا کسی کی طرف لے گیا جو اب تین سال کی ہو چکی تھی۔ چونکتے ہوئے بچے کو اس نے حکم دیا ''کھاؤ''! اور خاموشی سے تاراج ہاتھ کو اس کے حیرت زدہ مالک کے پاس چھوڑ دیا۔

◆◆◆

# ایک اور سیتا

نند کشور وکرم

وقت کے سفاک ہاتھوں نے کچھ ایسا ظلم ڈھایا کہ سیتا پاکستان میں رہ گئی اور رام ہجرت کر کے ہندوستان چلے گئے

عجیب بن باس تھا جو رام کو سیتا کے بغیر اکیلے کاٹنا پڑا۔

اور کیسے لمحات جدائی تھے، کیسی ہجر کی گھڑیاں تھیں کہ سیتا دکھ جھیلنے کے لئے وہیں رہ گئی۔

شاید کاتبِ تقدیر نے ان کے مقدر میں یہی لکھا تھا۔

عجیب طرح کے حالات پیدا ہو گئے تھے کہ رام کو بہ عالمِ مجبوری سیتا کے بنا ہندوستان میں تا عمر بن باس کی صعوتیں برداشت کرنی پڑیں۔ مگر وہ کرتا بھی کیا؟ جب انسان کو جان کے لالے پڑ جاتے ہیں اور وہ اپنے آپ کو محفوظ محسوس نہیں کرتا تو وہ نہ چاہتے ہوئے ہوئے بھی کسی محفوظ مقام کی طرف رُخ کر لیتا ہے تا کہ اپنی اور اپنے کنبے کی جان بچا سکے۔ اور رام بھی تو ایک انسان تھا۔ وہ بھی مجبوریوں کے بندھنوں میں جکڑا نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے کنبے کے ساتھ ہندوستان چلا گیا؟

مگر سیتا کے بنا؟

آخر کیوں؟

کیسا رام تھا وہ؟

رام اسلام آباد کے ایک گیسٹ ہاؤس میں آنکھیں بند کئے کوئی آدھ گھنٹے سے آرام کرسی پر دراز تھا جیسے وہ تھکن سے چور چور ہو اور اسے نیند آ رہی ہو۔ مگر ایسا نہیں تھا۔ نہ تو اسے نیند آ رہی تھی اور ہی نہ وہ تھکا تھکاوٹ سے چور تھا بلکہ وہ تو اُس وقت اپنے کمرے میں آنکھیں بند کئے ماضی کی یادوں میں کھویا

اپنے بچپن کے دوست چوہدری سرفراز کے بیٹے چوہدری رشید کے آنے کا انتظار کر رہا تھا۔ اور آرام کرسی پر نیم دراز برسوں پیشتر کے واقعات و حادثات کے اس گہرے دلدل میں دھنسا ہوا تھا جہاں سے وہ لاکھ کوشش کے باوجود بھی نکلنے سے معذور تھا۔

برسوں پہلے جب وہ گارڈن کالج میں زیرِ تعلیم تھا تو گاؤں شہر سے سات آٹھ میل کی دوری پر ہونے کی وجہ سے اُسے شہر میں اپنے چچا کے ہاں رہنا پڑا تھا کیونکہ روزانہ آنا جانا بڑا مشکل کام تھا۔ ہاں وہ ہر سنیچروار کو چھٹی ہونے پر سائیکل سے گاؤں چلا جاتا تھا جہاں اُس کے والد سندر لال فوجی ملازمت سے سبکدوشی کے بعد گاؤں میں اکیلے مقیم تھے کیونکہ ان کی رفیقۂ حیات یعنی رام کی ماں شیلا زچگی کے دوران وفات پا گئی تھی اور ان کی بڑی بیٹی کملا کی شادی دور دراز گاؤں قاضیاں میں ہو چکی تھی اور وہ اپنے شوہر کے ساتھ ان دنوں پونہ میں مقیم تھی جو کہ ملٹری میں صوبیدار کے عہدے پر فائز تھا۔

اس کے بابا گاؤں میں تن تنہا سکونت پذیر تھے اور اپنے خورد و نوش کا زیادہ تر اہتمام خود ہی کرتے تھے۔ یا وں میں رہ رہے اُن کے بچپن کے ساتھی پنڈت گھنشام داس کے گھر والے اس کے کھانے پینے کا دھیان رکھتے۔ خاص طور پر اُن کی بیٹی سیتا جس کی پیدائش پر گھنشام داس کی بیوی نے اپنی سہیلی شیلا سے اس کی خوبصورت گول مٹول گڑیا کو دیکھ کر کہا تھا۔ ”دیکھ شیلا آج سے تیری بیٹی میری بیٹی ہوگئی۔“

اور بیٹی کو بھی بچپن سے ہی یہ احساس ہو گیا تھا کہ دیوار سے لگا پڑوس کا گھر اس کا ہونے والا سسرال ہے اس لئے وہ اس گھر کی صفائی ستھرائی کا پورا دھیان رکھتی۔ جب پنڈت جی علی الصباح ندی پر نہانے اور پوجا پاٹھ کے لئے مندر چلے جاتے تو وہ ان کی غیر موجودگی میں ان کے سارے گھر کی صفائی کر آتی اور ان کے لئے ناشتہ بھی بنا کر چھوڑ آتی۔

گاؤں کی خواتین کو پانی بھرنے کے لئے گاؤں سے نیچے کوئی آدھ کلومیٹر کی دوری پر واقع کنوئیں پر جانا پڑتا تھا جہاں سے سر پر گاگریں اور گھڑے اُٹھائے چڑھائی چڑھتے ہوئے عورتوں کی سانس پھول جاتی اور پھر چڑھائی کے خاتمے پر گاؤں کے میدان میں بیٹھے ہوئے بعض تماش بینوں، چوسر اور تاش کھیل میں مصروف نوجوانوں کی ہوس ناک آنکھوں اور بعض اوقات ان کے طنزیہ فقروں سے بھی بچنے کی ناکام کوشش کرنی پڑتی تھی۔ خاص طور پر چھٹی اور تہوار پر تو اس میدان میں بہت بھیڑ اکٹھی ہو

جاتی تھی جن میں زیادہ تر لوگ قرب و جوار کے گاؤں کے ہوتے تھے جو سودا سلف خریدنے یہاں آیا کرتے تھے۔ ان دنوں تو عورتیں دن کو پانی بھرنے سے گریز کرتیں اور کوشش کرتیں کہ وہ علی الصباح یا شام کو سورج ڈھلے ہی پانی بھرنے جائیں جب لوگ اپنے اپنے گاؤں کو جا چکے ہوں۔

ان مجتمع افراد میں کئی قرب و جوار سے آنے والے اوباش قسم کے لوگ بھی ہوتے تھے جو قصبے کی عورتوں اور لڑکیوں کو اپنی ہوسناک نظروں سے گھورنے اور موقع ملنے پر آوازہ کسنے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ ان ہی میں ایک دلو خان بھی تھا۔ دلو جب بھی اپنے سجے سنورے ہونٹ پر سوار قصبے میں آتا تو عورتیں تو عورتیں بازار کے دکاندار بھی خوف و ہراس سے سہم سے جاتے۔

پھر ایک دن اچانک شہر میں فرقہ پرستی کے بھیانک دیو نے شہر کی رواداری اور ہم آہنگی سے رہنے والے لوگوں کو اپنی خونی پنجوں میں جکڑ لیا اور آگ اور خون کی ایسی ہولی کی شروعات کی کہ اس کے چھینٹوں نے گرد و نواح کے گاؤں کو بھی اپنے ناپاک اور خونی رنگ سے آلودہ کر دیا اور پھر اس آگ نے انسانی قتل و غارت گری کے ساتھ ہی لاتعداد عورتوں کو بھی آبرو ریزی اور اغوا کے سیلاب سے گزرنا پڑا اور سیتا بھی اسی سیلاب میں بہہ گئی۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے ہی اس کے والد پنڈت گھنشام داس کو موت کے گھاٹ اُتار دیا گیا اور اسے علاقے کا بدمعاش دلو خان، جو مدتوں سے اُس پر بُری نظر رکھتا تھا، اونٹ پر بٹھا کر نہ جانے کہاں غائب ہو گیا۔ پولیس نے اسے ڈھونڈنے کی لاکھ کوشش کی مگر نہ تو اس کا سراغ ملا اور نہ ہی دلو خان کا۔ شاید وہ اسے بھگا کر علاقے سے دور کسی اور شہر میں کہیں روپوش ہو گیا تھا کہ پولیس کے لاکھ ڈھونڈنے پر بھی وہ ہاتھ نہ لگا۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے سارے ملک میں خون کی ایسی ہولی کھیلی گئی کہ نہ چاہتے ہوئے بھی لاکھوں انسانوں کو مجبوراً ہجرت کا عذاب سہنا پڑا۔

رام کو بھی لاکھوں انسانوں کی طرح اپنی جان بچا کر ہجرت کرنی پڑی اور وہ بھی سیتا کے بنا۔ مگر وہ سیتا کی یاد کو دل سے نہ مٹا سکا۔ وہ اس ابدی درد و غم کو دل میں سمیٹے زندگی کی ڈگر پر چلتا رہا۔

اس دوران کئی رتیں آئیں اور چلی گئیں۔ وہ ازدواجی زندگی کے بندھنوں میں بند جانے کے بعد دو بچوں کا باپ بھی بن گیا۔ نوجوانی کے بعد ادھیڑ عمری اور پھر پیری کے نقوش اس کے چہرے پر عیاں ہونے لگے اور اس کے سیاہ بالوں میں سفیدی نے نمایاں ہو کر اس چہرے کو مزید متانت اور سنجیدگی سے دوچار کر دیا تھا۔ لیکن سب کچھ بدل جانے کے باوجود سیتا کی یاد اس کے دل کے نہاں خانے میں اسی طرح

پنپتی رہی۔ وہ سوچتا وہ وہاں کس حال میں ہوگی؟ اُسے دیکھنے اور ملنے کی خواہش اس کے دل میں ہمیشہ جاگزیں رہی اور وہ تڑپتا رہا۔

سبکدوشی سے کوئی ڈیڑھ دو برس قبل اسے ایک پاک و ہند کانفرنس میں اسلام آباد آنے کا موقع ملا اور واپسی سے پہلے اس نے اپنے بچپن کے دوست اور ہم جماعت چودھری سرفراز خاں سے ملنے پر دلو خاں کے گھر جانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ اور دوست نے اسے دلو کے گھر لے جانے کا وعدہ کیا جو اسلام آباد کے قریب ہی ایک گاؤں میں واقع تھا۔

شام ڈھلنے سے کوئی گھنٹہ ڈیڑھ پہلے چودھری سرفراز خاں کا بیٹا چودھری رشید آ گیا اور اسے اپنی جیپ پر بٹھا کر دلو خان کے گاؤں کی طرف روانہ ہو گیا۔ جب وہ ڈھوک دلو خان میں داخل ہوئے تو دالان میں ایک لمبا چوڑا تمیں پینتیس سال کا شخص مویشیوں کے لئے چارہ کاٹنے میں مصروف تھا۔ رام نے سوچا شاید یہ سیتا کا بیٹا ہوگا۔ کیونکہ اتنے عرصے میں اس کی اتنی عمر تو ہونی ہی چاہیے۔ اُسے دیکھ کر اسے نہ جانے کیا کیا یاد آ گیا اور جذبات کی رو میں بہہ کر اُس کی آنکھوں میں آنسو موتیوں کی طرح جھلملانے لگے۔ چودھری رشید نے آگے بڑھ کر چارہ کاٹتے شخص کو مخاطب کرتے ہوئے کہا۔

''اسلام وعلیکم''

جواب میں اُس شخص نے بھی بڑے زور سے جوب دیا۔ ''وعلیکم اسلام''

''دلو خان صاحب ہیں؟'' چودھری رشید نے پوچھا

جی! لیکن اُن کی طبعیت ٹھیک نہیں وہ اندر سو رہے ہیں۔

''ہمیں اُن سے ملنا تھا...... کیا ملاقات کی صورت ہو سکتی ہے؟'' وہ شخص کچھ دیر تذبذب کی حالت میں گم صم کھڑا رہا، پھر بولا۔ ''مَیں اندر جا کر دیکھتا ہوں۔ اگر جاگ رہے ہوں گے۔ تو مَیں آپ کو بتاتا ہوں۔'' اتنا کہہ کر نوجوان اندر چلا گیا۔ سامنے باورچی خانے میں ایک ادھیڑ عمر خاتون کھانا بنا رہی تھی۔ رام نے اسے دیکھ کر اپنے تصور کے گھوڑے دوڑائے، شاید یہ اُس کی سیتا کی بہو ہوگی اور اُس کے پاس ہی بیٹھے ننھے ننھے بچے جو کھانے پینے میں مصروف تھے، شاید اس کے پوتے پوتیاں ہوں۔ ابھی وہ اتنا ہی سوچ پایا تھا کہ اندر سے نوجوان نے آ کر انہیں ساتھ چلنے کا اشارہ کیا۔

''آیئے۔ ابو جاگ رہے ہیں۔''

دونوں خاموشی سے اُس کے پیچھے پیچھے اُس کوٹھری میں چلے گئے جہاں دلوخان آرام کر رہا تھا۔ ضعیفی اور بوڑھاپے نے اسے بے حد کمزور کر دیا تھا۔ انہیں دیکھ کر وہ بڑی مشکل سے اُٹھ کر بیٹھ پایا۔ اس کے نحیف وزار جسم کو دیکھ کر رام کو آج سے چالیس پچاس سال پہلے کا دلوخان یاد آگیا جس کا سارے علاقے میں بڑا دبدبہ تھا اور جس کے نام سے لوگ تھر تھر کانپتے تھے اور جب کبھی وہ قصبے میں اپنے اونٹ پر سوار داخل ہوتا تو لوگ اس کے لئے راستہ چھوڑ دیتے تھے اور عورتیں گھروں سے نکلنا ملتوی کر دیتی تھیں۔ دلوخان کے پاس ہی بچھی چار پائی پر وہ دونوں بیٹھ گئے تو چودھری رشید نے کہا۔

”میں چودھری سرفراز خان کا بیٹا ہوں اور یہ میرے والد کے بچپن کے دوست اور ہم جماعت ہیں اور ہندوستان سے آئے ہیں۔ یہ آپ کی بیوی سیتا سے ملنا چاہتے ہیں؟“

”کون سیتا؟“

- وہی سیتا جسے آپ دنگوں کے دوران اغوا کر کے لے آئے تھے۔“

”یہاں کوئی سیتا نہیں؟“ دلوخاں نے بڑی نقاہت سے کہا۔

لیکن یہ تو سارا علاقہ جانتا ہے کہ آپ اسے اُونٹ پر بٹھا کر متعدد افراد کی موجودگی میں لے گئے تھے۔ کیا یہ جھوٹ ہے؟“ رام نے بڑی دھیمی اور نمرتا بھری آواز میں پوچھا۔

”نہیں یہ سچ ہے۔“

”تو پھر“

دلوخاں کچھ دیر چُپ چُپ سا کسی سوچ میں مستغرق رہا۔ اسے جواب کے لئے الفاظ نہیں سوجھ رہے تھے اور چودھری رشید اور رام اُس کے چہرے پر ٹکٹکی باندھے جواب کے انتظار میں اُسے دیکھے جا رہے تھے۔ دلوخان کی آنکھوں میں اچانک آنسو بہنے لگے اور پھر ذرا سنبھل کر اُس نے دھیرے دھیرے بڑی مدھم سی آواز میں کہنا شروع کیا......

”کیا بتاؤں اُس دن عجیب واقعہ پیش آیا۔ فساد میں جب لوگ آتشزنی اور لوٹ مار میں مصروف تھے۔ تب میں اُس لڑکی کو بردستی اپنے اُونٹ پر بٹھا کر اپنی ڈھوک کی جانب روانہ ہو گیا۔ وہ لڑکی تھوڑی دیر تک زار وقطار روتی اور چیختی چلاتی رہی اور اونٹ سے کودنے کی کوشش بھی کرتی رہی لیکن اس کی ایک نہ چلی اور پھر آہستہ آہستہ اس کی چیخیں اور رونا دھونا بھی کچھ مدھم پڑ گیا۔ ڈھوک سے کوئی ایک

فرلانگ پہلے اُس نے کہا کہ اسے رفعِ حاجت کے لئے جانا ہے۔ یہ ایسی التجا تھی جسے ٹالا نہیں جا سکتا تھا۔ مَیں نے اُونٹ روک لیا اور اسے اُتار کر پاس ہی نگرانی کے لئے اس سے تھوڑی دُور کھڑا ہو گیا تا کہ وہ بھاگ نہ جائے۔ وہ آہستہ آہستہ پاس ہی ایک جھاڑی کے پیچھے جا کر رفع حاجت کے لئے بیٹھ گئی مگر ایک منٹ بھی نہ گزرا ہو گا کہ اچانک بڑے زور سے ایک چیخ سنائی دی۔ مَیں دوڑ کر اُس جھاڑی کے پاس پہنچا تو دیکھا کہ وہ جھاڑی کے پاس ہی واقع کنوئیں میں کود کر دم توڑ چکی ہے۔

رام کا منہ کھلا کا کھلا رہ گیا۔ وہ سوچنے لگا کہ کیا عورت کا مقدر دھرتی میں سمانا، کنوئیں میں چھلانگ لگا کر اپنی عزت بچانا اور مرد کے ظلم سے تنگ آ کر آگ میں جلنا یا خودکشی کرنا ہی لکھا ہے؟؟

◆◆◆